SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

MEMORIE

DELLA REALE ACCADEMIA

DI

ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME III.

1918

NAPOLI
ACHILLE CIMMARUTA — COSTANTINOPOLI 84
Tipografo della R. Università e della R. Accademia di Archeologia,
Lettere e Belle Arti
1918

Digitized by Google

DIONYSOS MYSTES

CONTRIBUTI ESEGETICI ALLE RAPPRESENTAZIONI DI MISTERI ORFICI

MEMORIA PRESENTATA ALL' ACCADEMIA

DAL SOCIO CORRISPONDENTE

G. E. RIZZO

Digitized by Google

PARTE I.

Stucchi e pitture della Casa romana alla Farnesina ed altri monumenti.

Nelle sacre leggende sull' infanzia di Dionysos, specialmente quando esse abbian preso dall' arte forme e colori, vibra un accento d' intima tenerezza, qual rare volte avviene di sentire nelle opere della scultura e della pittura greca, le quali — se ne togli le stele sepolcrali di arte quasi popolare e perciò così piena di sentimento — sono aliene da quel contenuto, dirò così, affettivo, che è uno dei caratteri più puri e costanti, e forma, anzi, la gloria maggiore dell' arte cristiana. Occasione quasi unica all' espressione dei sentimenti filiali e materni, offre, appunto, agli artisti greci l' infanzia di Dionysos, soggetto da tempo ad essi familiare e gradito, se noi sappiamo che già nei rilievi del Trono di Amyklai, Bathykles aveva effigiato il piccolo Dio in braccio ad Hermes; — e forse gli scultori e i pittori, certo i ceramografi del secolo quinto, più volte avevan ripreso a trattare la stessa rappresentazione di Hermes che consegna ed affida Dionysos infante a Sileno e alle Ninfe (1).

Quali capolavori abbia poi inspirato agli scultori del secolo quarto questa umana cura del fanciullo divino, noi lo sappiamo dalla tradizione letteraria e dai monumenti superstiti; e sembra che il « tema » sia stato particolarmente prediletto in una delle più

(1) Dalle parole di Pausania (III, 18, 11) sulla rappresentazione di questo soggetto nel Trono di Amyklai è però da rilevare che Dionysos non era da Hermes condotto presso Sileno o le Ninfe, ma *al cielo:* Διόνυσον δὲ καὶ Ἡρακλέα, τὸν μὲν παῖδα ἔτι ὄντα ἐς οὐρανόν ἐστιν Ἑρμῆς φέρων.

Non sappiamo a quale età sia da attribuire la statua che lo stesso Pausania (III, 11, 11) vide nell'*agorà* di Sparta (Ἑρμῆς ἀγοραῖος Διόνυσον φέρων παῖδα); e non è nemmeno certo che con essa sia da identificare la figura intagliata in una tarda moneta spartana: Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 173, n. 90-93. Cfr. le monete di Pheneos in Arcadia, rappresentanti Hermes che incede a gran passo, portando in braccio il piccolo Arkas: Imhoof-Blumer, *op. cit.*, p. 205 ss.

Fra i numerosi vasi dipinti del secolo quinto basterà qui ricordare il magnifico cratere policromo di Vulci — del quale si desidera ancora un' *edizione* — conservato ne Museo gregoriano-etrusco: *Museo gregor.* II, tav. 26; cfr. Helbig-Amelung, *Führer* I, n. 559.

Digitized by Google

illustri famiglie di artisti ateniesi, in quella di Prassitele. Poichè a quello stesso Cefisodoto che nel gruppo di Eirene col bambino Ploutos in braccio aveva espresso, nelle forme ancora larghe e solenni che l'arte dei tempi suoi gli consentiva, la cura e il carezzevole sguardo materno, è attribuito da Plinio un altro gruppo, affine d'inspirazione, rappresentante Hermes col piccolo Dionysos, che forse ancora ci è lecito di ravvisare, quantunque in pallide ed incomplete immagini (1). Ma, quasi per provvidenziale compenso, splende ancora innanzi a noi — così come lo trassero dal marmo di Paro alla vita eterna dell'arte il genio e la mano stessa di Prassitele — lo Hermes di Olimpia, che sosta lungo il cammino per rabbonire l'infante Dionysos, e sembra che da una più affettuosa ed intima compartecipazione ai sensi ingenui del bimbo, lo distragga un'altra cura più grave ch'ei persegue con lo sguardo vago e lontano.

Fig. 1. — Coppa di M. Perennio (calco da una matrice antica). — Arezzo, Museo civico.

Meglio, invece, s'accosta al nostro sentimento della natura e dell'arte un'altra opera della scultura greca del secolo quarto: il gruppo, cioè, di quel Sileno, nobile e bello nella persona e nell'aspetto, che regge il fanciullino Dionysos fra le braccia, e lo accheta e lo vezzeggia col gesto e con lo sguardo, tutto compenetrato e felice dell'ufficio quasi paterno. Al naturalismo vigoroso, al movimento e alle forme dell'arte di Lisippo sembra inspirata quest'opera eccelsa, nell'antichità giu-

---

(1) Plin. *Nat. Hist.* XXXIV, 87: Cephisodoti duo fuere: prioris est Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens. — In una statua antica, che era già nel Palazzo Farnese ed è ora perduta, riprodotta in una incisione del secolo XVI di Giambattista De Cavalleriis, è forse da riconoscere una copia di quest'opera di Cefisodoto. Un'altra copia del medesimo gruppo, ma senza il piccolo Dionysos, è quella conservata nel Museo del Prado a Madrid (Arndt, *Photogr. Einzelaufnahmen ant. Sculpturen* VI, n. 1585-87). È noto che W. Klein, al quale spetta il merito di questa identificazione, ha ripetutamente sostenuto che si possa ricostituire il gruppo, quale noi lo vediamo nell'incisione del De Cavalleriis, riunendo alla statua di Madrid quella di un Dionysos infante coronato di edera e sorretto da una vigorosa mano virile, esistente nel Museo delle Terme; e che tale gruppo si debba attribuire ai continuatori dell'arte di Prassitele, forse allo stesso figlio di lui, Timarchos (Vedi principalmente Klein, *Praxiteles*, p. 402 ss.; *Oesterr. Jahresh.* XIV, 1911, p. 98 ss., e altrove). Ma è stato osservato che, se da un canto parecchie difficoltà si appongono all'unione dello Hermes di Madrid con il Dionysos del Museo delle Terme, i caratteri stilistici della statua consigliano, dall'altro canto, di attribuire l'originale da cui essa deriva a Cefisodoto, piuttosto che a Prassitele. Vedi per la questione, oltre i libri s. cit., Helbig-Amelung, *Führer* II, n. 1388 (ivi l'anteriore bibliografia), e aggiungi ora altre obiezioni contro la ricostruzione proposta dal Klein, in *Jahrbuch d. arch. Inst.* 1912, p. 199 ss. [Dehn]. Vedi anche, per la questione stilistica, le nuove osservazioni di H. Bulle, *Der schöne Mensch*, 2.ª ediz., p. 126 ss. (fig. 23 e 24).

Al medesimo concetto dell'allevamento del piccolo Dio è certamente inspirato un altro gruppo, di età postprassitelica, rappresentante la Ninfa Nysa con Dionysos bambino in grembo, gruppo del quale conosciamo due copie: una nel Giardino Boboli, a Firenze (*Einzelaufn.*, n. 283-84) e l'altra nel Palazzo Lante, a Roma (A. Della Seta, *Il*

Digitized by Google

stamente più reputata e famosa che lo Hermes di Prassitele, come dal numero delle copie è lecito, forse, arguire (1).

Così l'arte greca aveva dato alla religiosa leggenda un contenuto umano ed aspetti e forme non dissimili da quelli che un' altra arte darà al Bambino, anch'esso mistico, di Nazareth. Ma non delle leggende su Dionysos, nè di queste rappresentazioni dell'arte

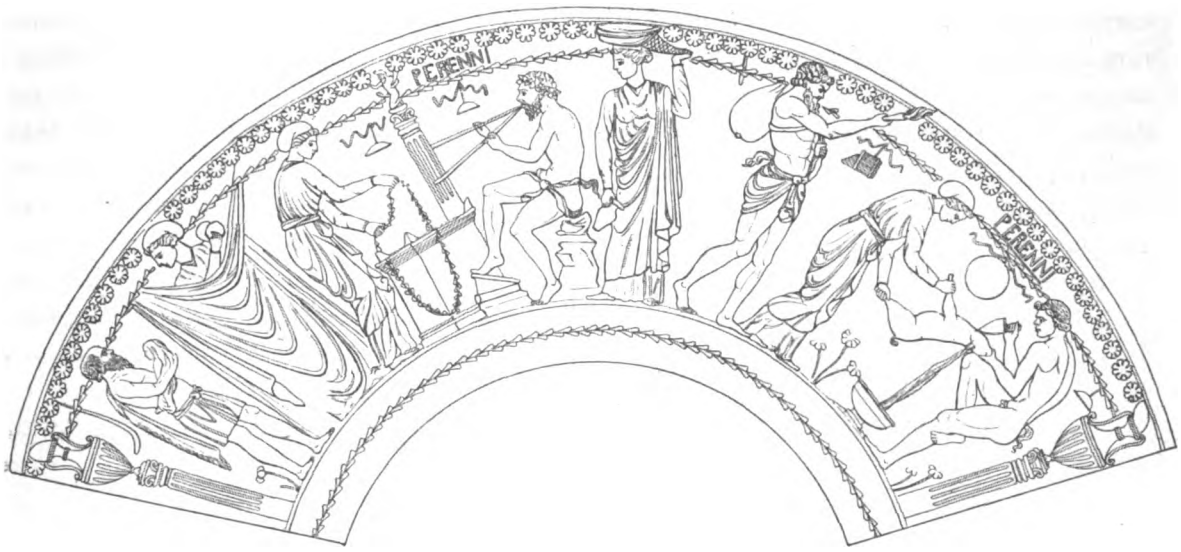


Fig. 2. — Rilievi nella coppa di M. Perennio: riti lustrali per Dionysos infante (Disegno di E. Baglione)

antica noi dobbiamo ora occuparci, contenti — se non paghi del tutto — di riferirci al noto « Programma » di H. Heydemann sulla nascita e sulla infanzia del Dio (2).

Sono le Ninfe e i Satiri, è il saggio Sileno che provvedono alle prime cure, perchè il figlio furtivo di Semele e di Zeus cresca e diventi il Dio che dovrà aver tanta parte nelle credenze fervide dell' oltretomba e in tutta la vita dei Greci e, con rinnovato ardore di fede, anche dei Romani. Sia detto, però, in principio che nelle sole cure materiali del nutrimento corporeo non si assolve il cómpito della prima educazione di Dionysos; chè assai più grave e veramente sacro ufficio spetta ai mitici educatori del divino fanciullo, come noi sappiamo dalla tradizione poetica greca e da numerosi monumenti della tradizione figurata, rimasti finora incompresi, quantunque, nelle loro forme esterne, in gran parte notissimi e assai divulgati.

---

gruppo Lante: la Ninfa Nysa con Dioniso fanciullo, in *Vita d'Arte*, n. 11, Siena 1908).

(1) È noto che di questo gruppo, forse anche perchè derivato da un originale di bronzo, abbiamo parecchie repliche, a capo delle quali sta, per bontà di lavoro, quella del Louvre: Fröhner, *Notice de la sculpt. ant. du Louvre*, p. 265; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler d. griech. u. roem. Sculptur*, 64. Vedi, per l'elenco di queste repliche, Klein, *Praxiteles*, p. 395 s.; e cfr. Amelung, *Vatikan. Skulpt.* I, p. 16 e Furtwängler, *Beschreib. d. Glyptothek*, 2.ª ediz., p. 244 ss. (n. 238).

(2) H. Heydemann, *Dionysos' Geburt und Kindheit (Xes Hallisch. Winckelmannsprogr.)*, Halle, 1885. Qualche buona osservazione sull'espressione dei sentimenti filiali e materni nell' arte greca, a proposito delle opere rappresentanti la puerizia di Dionysos, puoi vedere nell'artic. cit. di A. Della Seta, p. 9 ss. dell'estratto.

Digitized by Google

Ma prima ancora di parlare di una tal serie di monumenti, sembra opportuno dare uno sguardo rapido ad alcune opere d'arte che più direttamente si riferiscono alla puerizia del Dio; e prenderemo le mosse da una di quelle, che lo Heydemann non poteva conoscere: i rilievi, cioè, che adornano una coppa aretina della fabbrica di Marco Perennio (fig. 1 e 2), rappresentanti cerimonie sacre per la «purificazione» di Dionysos infante (1).

Non c'indugeremo a descrivere le singole figure, essendo sufficiente, per il nostro cómpito, riconoscere i varî momenti e il significato dell'azione, il cui svolgimento è chiaramente delimitato dalla colonna ionica che ne segna il principio e la fine. L'ordine o successione delle singole figure non è però uguale in altre matrici o frammenti di vasi dello stesso soggetto: segno evidente di quel fatto tecnico, ben conosciuto, della separata impressione dei singoli tipi e del loro vario adattamento sulla superficie del modello, dal quale eran poi ricavate le forme. Sileno con Dionysos infante fra le braccia si avanza verso una tenda, dietro la quale sta una Ninfa che suona i cembali. Delle altre Ninfe, una inghirlanda un altare, rappresentato in una prospettiva propria dei rilievi ellenistici, accanto ad una colonna che serve di base ad una statuetta di Priapo (giova, fin da ora, fermare l'attenzione su questo particolare); un'altra reca sulla testa il sacro vaglio (λίκνον) e nella mano abbassata l'*oenochoe*. Dei Satiri, chi innalza la face accesa, chi suona la doppia tibia e, col piede destro, la κρούπεζα *(scabillum)*, chi, insieme con un'altra Ninfa, sacrifica il porcellino. Anche per quel motivo di tecnica, a cui abbiamo accennato, non è possibile riconoscere una stretta correlazione tra le varie azioni delle singole figure; ma si desume chiaramente dall'insieme, che nell'opera originaria — della quale non possiamo dire di conoscer tutte le figure, nè la loro prima e genuina disposizione — l'artista non aveva voluto rappresentare Dionysos affidato a Sileno e alle Ninfe, ma riti sacri che sono certamente in relazione con l'infanzia del Dio e coi Misteri. Basterebbe la presenza del *liknon* — sul cui uso e significato meglio diremo più innanzi — per renderci di ciò sicuri. Il mistico vaglio non è soltanto la culla purificatrice del Dio neonato, ond'egli fu detto Λικνίτης (2); ma è, insieme con gli altri arredi sacrificali portati da altre Ninfe, lo strumento necessario ad ogni rito di iniziazione e di purificazione: τὸ λίκνον πρὸς πᾶσαν τελετὴν καὶ θυσίαν ἐπιτήδειόν ἐστιν. (Suid., *ad voc.* λικνοφόρος).

Il sacrificio del porcellino, il χοῖρος μυστικός, animale sacro alle divinità del mondo sotterraneo, vittima quant'altra mai di carattere e significato lustrale, noi lo troviamo ripetuto in alcuni monumenti nei quali sono rappresentate scene di iniziazione ai Misteri

---

(1) Si può, ora, vedere pubblicato il calco di una matrice antica di questa coppa, in G. H. Chase, *The Loeb Collection of Arretine Pottery*, New-York, 1908, p. 39 ss., tav. I. Manca ancora, però, con sicuro danno dei nostri studi, la pubblicazione di tutti i materiali scoperti ad Arezzo (principalmente negli anni 1886, '87 e '93), fra i quali sono alcune matrici intere e numerosi frammenti di altre con la stessa rappresentazione. Sulle scoperte precedenti, vedi il cenno di A. Pasqui, in *Not. Scavi* 1884, p. 370 s. e cfr. Dragendorff, *Terra sigillata*, in *Bonn. Jahrb.* XCVI, 1895, p. 61. Per amichevole cortesia del Direttore A. Pasqui, ho potuto consultare l'accuratissimo catalogo da lui scritto ed ancora disgraziatamente inedito: e da esso desumo che il vaso di cui ci occupiamo appartiene soltanto alla fabbrica di M. Perennio, coi nomi dei figuli Pilades, Pilemo, Tigranes, Nikephoros, Cerdo. Sono gli artisti migliori della migliore officina; ai quali, però, non è dovuta l'invenzione del soggetto e delle singole figure, che risalgono, senza dubbio, a modelli metallici dell'arte ellenistica.

(2) *Hymn. Orph.* [Abel], XLVI e LII, v. 3; Plut. *de Is.* 35; cfr. Serv. *ad Verg. Georg.* I, 166; — e vedi Lobeck, *Aglaophamus*, p. 581.

Digitized by Google

eleusinî (1). Significato catartico hanno anche e la face accesa del Satiro e il suono dei musicali strumenti; onde è lecito conchiudere che nell' originaria composizione dalla quale derivano i rilievi della coppa aretina, fosse rappresentata la prima purificazione dell'infante Dionysos, per cura dei Sileni e delle Ninfe.

La solennità di questi riti è come addolcita dal colorito dell'arte elegante e leggera dei toreuti ellenistici; e la medesima impronta ritroviamo in altri monumenti relativi alla puerizia di Dionysos, nei quali le rappresentazioni di significato sacro tendono a trasformarsi in « scene di genere », sia nella stessa concezione, che nelle forme stilistiche.

Sono noti, anche per studî recenti, alcuni rilievi di sarcofagi romani, rappresentanti la cura e la prima educazione di Dionysos (2); nei quali troveremo elementi assai dimostrativi per l'esegesi di quelle altre opere d'arte che noi più propriamente intendiamo riferire al nostro soggetto. Le due scene principali ripetute in questi rilievi sono quella del lavacro lustrale, e l'altra della prima vestizione del piccolo Dio. Nel sarcofago del Museo Capitolino (3), assai più accurato di fattura, e stilisticamente più vicino all'originale, il gruppo che a noi maggiormente importa osservare occupa la parte sinistra del rilievo (fig. 3 e 4). Il piccolo Dionysos, incerto ancora e malfermo ne' suoi movimenti,

Fig. 3. — Fronte di sarcofago: l'infanzia di Dionysos. — Roma, Museo Capitolino.

sta sopra un rialzo roccioso, appoggiandosi con la mano destra alla testa di un giovine Satiro, e, con la sinistra, al tronco di un arboscello, al cui ramo una Ninfa lega una

(1) Per le fonti, cfr. Aristoph. *Pax.*, 374; Athen. *Deipnos.* IX, 374 D etc. Vedi Stengel, *Griech. Cultusalt.* p. 142, n. 7 (e p. 108, n. 7). Dei monumenti basterà citare il vaso di Cuma, ora nel Museo di Pietroburgo (*Compte-rendu de S. Pétersbourg*, Atlas 1862, tav. III; Gabrici, *Cuma* II, in *Monum. Linc.* XXII, 1914, p. 696 ss. tav. C-CII), e l' Urna dell' Esquilino insieme con altri monumenti affini (E. Caetani-Lovatelli, *Antichi monum. illustrati*, Roma, 1899, p. 25 ss.; G. E. Rizzo, *Sarcofago di Torre Nova*, in *Röm. Mitteil.* XXV, 1910, p. 131; e cfr. Pringsheim, *Archäol. Beiträge zur Gesch. des eleusin. Kults*, p. 24).

(2) Sono quelli del Museo Capitolino e della Gliptoteca di Monaco, e due altri frammenti, per i quali puoi vedere l'articolo d'insieme di H. Sitte, in *Oesterreich. Jahresh.* XII, 1909, p. 210 ss., tav. IX, dove questi rilievi sono trattati con l'intento di ricercare la possibile derivazione da originali pittorici di una delle scene principali e più caratteristica: quella, appunto, della quale noi intendiamo occuparci.

(3) Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse antik. Bildwerke*, n. 1824; *Catal. of the anc. Sculpt. — Mus. Capit.*,

Digitized by Google

benda sacra. Attraverso il petto gli è stata già disposta e legata la nebride, il piede sinistro è stato poco prima calzato dell' alto stivale; ed ora il giovine Satiro gli calza il piede destro, mentre Dionysos si volge al vecchio Sileno, che presiede all' azione, resa dall' artista — non sarà inutile osservarlo — con fine sentimento di umorismo. Ma a noi preme, sopra tutto, osservare che il piccolo Dio è già nettamente designato da due de' suoi più caratteristici attributi: la nebride, cioè, e gli stivali dalle alette adorne, rimboccate agli orli, quelle alte ἐμβάδες di origine tracia, che noi ritroviamo in molte opere d'arte rappresentanti Dionysos (1).

Fig. 4. – Particolare della figura precedente.

Nell'altro sarcofago (fig. 5), che era un tempo nella Villa Albani, ed è ora nella Gliptoteca di Monaco (2), la stessa scena è ripetuta nel lato destro della fronte principale, ma questa parte del rilievo è certamente assai meno fedele nella riproduzione dell'originale che sembra, anzi, addirittura frainteso; al punto da far credere che il Satiro sorregga sul palmo della mano il piccolo Dionysos: sul che

Fig. 5. — Fronte di sarcofago: infanzia e prima educazione mistica di Dionysos. — Monaco, Gliptoteca.

Galler. 46 a, p. 117 ss. (ivi bibliogr. anteriore), tav. 24; Helbig-Amelung, *Führer* I, n. 786; *Oesterr. Jahresh.* s. cit., p. 220 s., fig. 112 s.

(1) Per questi attributi di Dionysos, vedi principalmente Luc. *Bacchus*, 2; Athen. *Deipnos.* V, 200 D. Sull'origine tracia delle ἐμβάδες, vedi Poll. *Onom.* IV, 115: ἐμβάδες . . . θρᾴκιον δὲ τὸ εὕρημα, e cfr. Herod. I, 195. Le opere d' arte rappresentanti il Dio con questi attributi sono, come è noto, moltissime: cfr. specialmente il Dionysos Hope, già Deepdne (Clarac, 695, 1914 = Michaelis, *Anc. Marbles*, p. 280) e quello dell' *Eremitage* (Clarac, 695, 1615). Le ἐμβάδες sono anche molto frequenti nelle figure di Dionysos e di Jakchos dipinte nei vasi attici con rappresentazioni di Misteri, nel pinax di Niinnion etc. Cfr. Rizzo, *Il Sarcof. di Torre Nova*, p. 113 e p. 128.

(2) Müller-Wieseler, *Denkmäler* II, tav. XXXIV, n. 402; Furtwängler, *Beschreib. der Glyptothek*, n.

Digitized by Google

si potrà confrontare la inesatta descrizione del Furtwängler, nel luogo citato nella nota precedente. Ma quantunque tutto questo rilievo sia poco accurato, esso contiene, nel lato sinistro, una scena che è per noi di grande importanza. Il piccolo Dio vestito di nebride e col capo velato, cavalca un ariete guidato da un giovine satiro, e porta sulla testa, con grave sforzo, la *mystica vannus* coperta di un velo (1). Questo particolare — che a molti potrebbe sembrare una curiosa invenzione umoristica dello scultore, in rappresentazioni che, quantunque di contenuto religioso, sono trattate come « scene di genere » — ha per la nostra ricerca un notevole significato, e prelude a quel tema della educazione mistica di Dionysos, che vedremo svolto in una serie di monumenti figurati.

Fig. 6. — Affresco nella Casa romana alla Farnesina: l'infanzia di Dionysos. Roma, Museo delle Terme.

Nel rilievo del sarcofago, l'oggetto principale e più espressivo del culto e dei riti dionisiaci, serve quasi di trastullo al piccolo Dio: — così, e non diversamente, dirà un poeta, narrando dell'educazione di Dionysos Mystes, e lo sapremo fra poco.

***

Fermati questi principî, dobbiamo ancora rivolgere la nostra attenzione a monumenti anch'essi, in gran parte, noti. Basta, infatti, accennare alla Casa romana scoperta presso le rive

240; *Oesterr. Jahresh.* s. cit., p. 215, fig. 111. Le nostre figure 4 e 5 derivano da fotografie gentilmente esibite dal prof. H. Sitte.

(1) Cfr. la descrizione in Müller-Wieseler, *l. c.*, dove, per la forma quadrata della « cista », è citato come confronto Gerhard, *Etrusk. Spiegel* I, 1, p. 64. Ma, considerata la poca cura dello scultore di questo sarcofago in molti altri particolari, si può ritenere che non propriamente la cista era rappresentata nel prototipo, ma la *vannus mystica*, il λίκνον, forse coperto da un velo, come del resto sembra sia stato riconosciuto nella descrizione dello stesso Wieseler. Anche il Furtwängler ammette che l'oggetto sia *die mystische Schwinge* (*Beschreib.* cit., p. 252).

Digitized by Google

del Tevere, nel giardino della Farnesina, perchè ricorrano alla memoria le pitture finissime e gli stucchi mirabili, invidiato tesoro del Museo Nazionale delle Terme (1). Fra le pitture, ha maggior rinomanza il quadro centrale di una parete (fig. 6), nel quale è rappresentato, accanto alla porta e al peribolo di un santuario dionisiaco, Dionysos infante in grembo alla Ninfa Nysa, che gli cinge il capo di una corona di edera, alla presenza di due altre donne del ciclo dionisiaco (2). Osserviamo, per motivi che appariranno chiari nello svolgimento ulteriore della nostra trattazione, che le due donne, una delle quali porta un lungo tirso, da cui è precisamente designata, vestono abiti non diversi che le fanciulle mortali, sì che quella ravvolta nello *himation* tirato sul capo, rassomiglia ad uno dei più noti tipi di statuette di Tanagra e di Mirina. Questo quadro, certamente derivato da un originale di buona arte ellenistica, è uno dei monumenti più espressivi, per farci intendere con quale spirito quell'arte, non diversamente che la poesia contemporanea, abbia trattato la prediletta leggenda sull'infanzia di Dionysos.

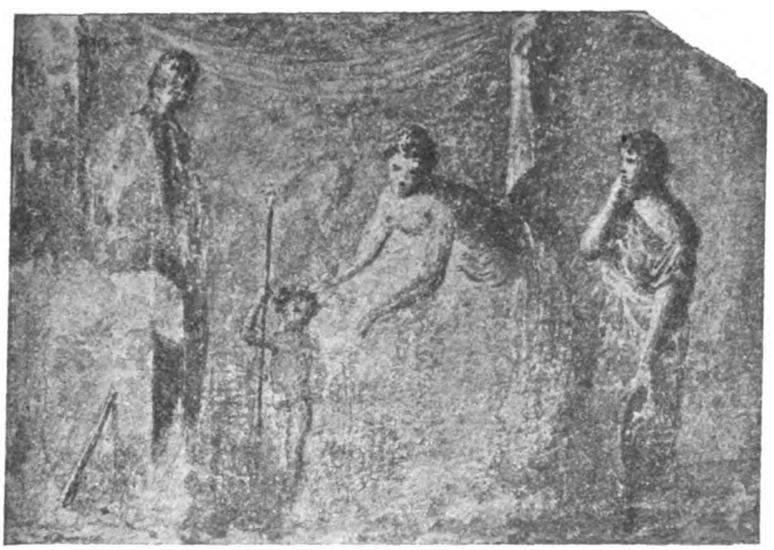


Fig. 7. — Quadretto nel criptoportico della Casa romana alla Farnesina: prima educazione di Dionysos. — Roma, Museo delle Terme.

Riti dionisiaci sono stati riconosciuti nella maggior parte degli stucchi che decoravano i soffitti della medesima Casa, quantunque sia ancora desiderata, come vedremo, una più attenta e più penetrante spiegazione delle singole scene; ma i soggetti di una serie di piccoli quadri che facevan parte della decorazione del criptoportico sono interamente ignorati, principalmente perchè la pittura di essi sofferse danni non lievi, poco tempo dopo la scoperta, e in alcuni è ora quasi del tutto scomparsa (3). Non così erano, però, quando, nel 1878, il disegnatore G. Massuero ne fece copie ad acquarello, disgraziatamente in proporzioni ridotte, che sono ora conservate nell'archivio del Museo delle Terme.

---

(1) Vedi per la scoperta e per la pianta della Casa, *Notizie d. Scavi*, 1879, p. 267; 1880, p. 127; 1888, p. 127 e 138 s., tav. IV, etc. Per le pitture e per gli stucchi, non abbiamo altre pubblicazioni scientifiche (quantunque insufficienti, specialmente per gli stucchi), che quelle date nei *Monum. dell'Istituto* XII, tav. 5-8 e 17 34 (*Annali*, 1885, p. 302 ss. [A. Mau]); e *Monum. dell'Ist.*, *Supplem.*, tav. 32-36 (per gli stucchi); tavole riprodotte in Lessing - Mau, *Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus*, tav. 14 s. Più accurate descrizioni in Helbig-Amelung, *Führer* II, n. 1460 ss, 1464, 1467 ss. etc. (pitture); e n. 1327-1332 (stucchi).

(2) *Monum. Ist.* XII, tav. 20 (*Annali*, 1885, pag. 311 [Mau]); *Die Galerien Europas*, 185 [Rizzo].

(3) Sono riprodotti in *Monum. dell'Ist.* XII, tav. 28-33. Cfr. *Annali*, 1885, p. 317 [Mau], dove del soggetto di questi piccoli quadri si dice soltanto così: « il significato non è abbastanza chiaro, pare che si tratti di scene del culto o di genere ». Per le questioni

Digitized by Google

Eran dipinti, come è noto, negli scomparti a fondo chiaro della decorazione architettonica del secondo stile, costituita da pilastri e colonne su zoccolo aggettante; e nello stile e nella tecnica della maggior parte di essi (alcuni furono rozzamente ridipinti in età più tarda) si sono riconosciuti elementi tali, che ci lascian facilmente indovinare la loro derivazione da originali abbastanza antichi di età ellenistica. Ma noi dobbiamo ora lasciare da parte la questione stilistica, per volgere la nostra attenzione ai soggetti; e per tale studio, gli acquarelli del Massuero servono assai meglio sia dei disegni già pubblicati, che degli stessi originali. Il quadretto (*Monum. Ist.* XII, tav. 30, 1), ora quasi del tutto svanito, può essere abbastanza bene compreso nella copia ad acquarello (fig. 7). Sullo sfondo di un *parapétasma*, vedesi un bambino tutto nudo, coronato di verde edera, appoggiato con la destra ad un alto tirso (visibili, in alto, le tracce delle foglie di edera); e su di lui amorevolmente si piega una giovine donna, quasi in atto di aiutare il piccino a reggersi in piedi, tenendolo ancora per la mano. Un' altra donna, a destra, assiste con benevola attenzione, e tiene nella mano abbassata un grande timpano. La figura a sinistra è di dubbia interpetrazione, ma ciò nulla toglie all' evidenza dell' azione rappresentata: — un bambino coronato di edera, appoggiato al tirso, giovani donne accanto a lui, una delle quali col timpano, strumento bacchico per eccellenza, non possono essere che il piccolo Dionysos insieme con le Ninfe educatrici; — e noi sentiamo appena la necessità di riferirci ai rilievi dei sarcofagi, nei quali aleggia lo stesso spirito idilliaco che in queste pitture.

Altri di questi quadretti rappresentano certamente riti dionisiaci, come avremo presto occasione di dimostrare, adducendoli a confronto di altre pitture; ma siami lecito anticipare qui una conclusione: nella decorazione della Casa della Farnesina — nella pittura principale e negli stucchi, nei quadretti sia del criptoportico, che di altre camere — è svolto un tema unico: Dionysos, la sua infanzia, la sua prima educazione per opera delle Ninfe e di Sileno, i riti che saranno poi quelli dei culti e dei Misteri dionisiaci.

De' varî riquadri degli stucchi, con rilievi rappresentanti le già riconosciute « scene di Misteri dionisiaci », scegliamone, per ora, due; poichè di altri, come dei quadretti dipinti per ora tralasciati, sarà parola in momento più opportuno.

In quello riprodotto nella fig. 8, vediamo un fanciullo coronato di edera (sull' occipite, che rimane in ombra, può chiaramente vedersi, nell' originale monumento, una foglia di questa pianta), appoggiato ad un lungo tirso; — dall' avambraccio sinistro gli scende appeso un timpano. Accanto a lui sta una donna, la quale reggeva nella mano destra una patera o coppa, di cui rimane chiaro il contorno graffito sul fondo del rilievo. Un Satiro, seduto sopra un rialto roccioso coperto dalla nebride, volgeva la testa, ora mancante, verso la sua destra, protendendo il braccio al ramo fronzuto di un albero sacro, come per abbassarlo sulla testa del giovinetto, certamente con significato rituale, i cui « precedenti » religiosi ed artistici si trovano nella più antica arte europea, in quella, cioè, dell'isola di Creta: ma noi dobbiamo tendere speditamente al nostro fine precipuo.

---

stilistiche ad essi relative, vedi Rodenwaldt, *Die Komposition d. pompejan. Wandgemälde*, Berlin, 1909, p. 13 ss. — Essi sono grandi, con pochi millimetri di differenza, m. 0,50 × 0,37.

Digitized by Google

Nella parte a destra, separata da un pilastro, un Satiro versa dall' otre il vino dentro un largo cratere, stando dinanzi all' insegna del sacro tirso adorno di bende, piantato sulla roccia.

Nell' altro quadro, riprodotto nella fig. 9, ecco di nuovo lo stesso fanciullo dal tirso, calzato delle ἐμβάδες caratteristiche, avvolto e con la testa coperta dal velo, secondo il simbolico rito per il quale il *mystes* è come consacrato alle tenebre del mondo sotterraneo (vedi la nota). Gli sta accanto una donna, di cui non è chiara l' azione ch'essa compiva col braccio destro, che era certamente rivolto verso la testa del giovinetto velato.

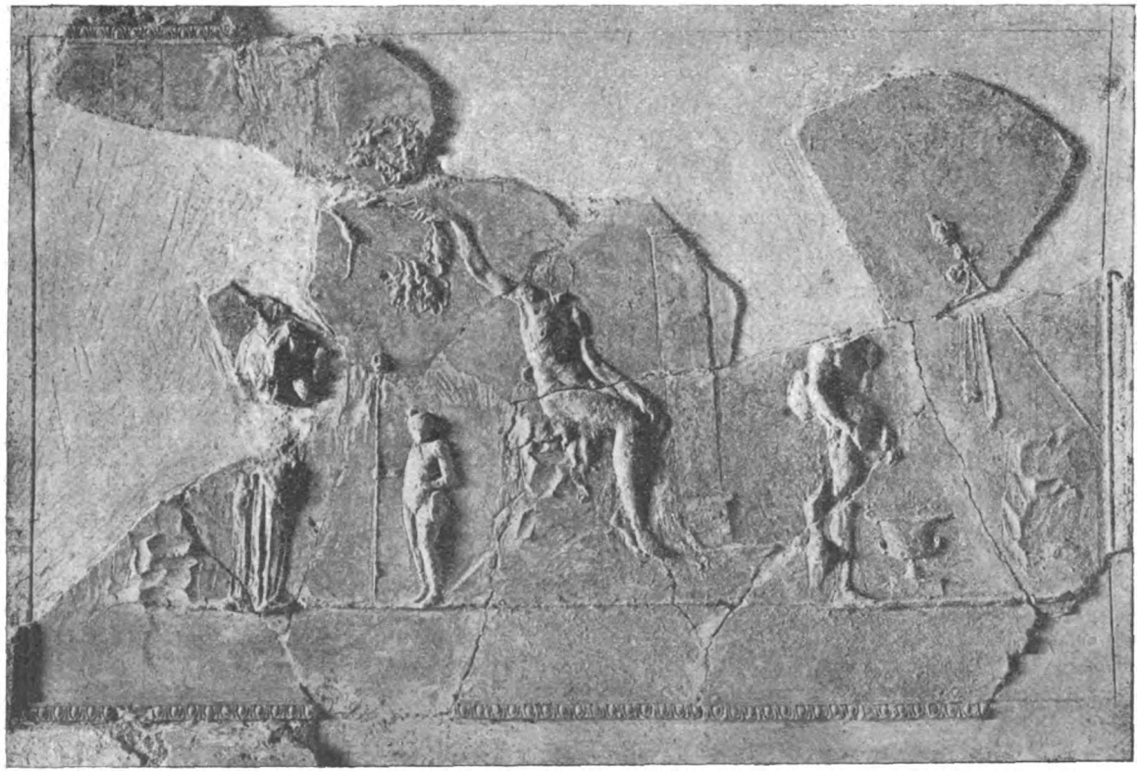


Fig. 8. – Dagli stucchi nella Casa romana alla Farnesina: riti per l'iniziazione di Dionysos. – Roma, Museo delle Terme.

Dinanzi ad esso vediamo Sileno, che sta per svelare il *liknon*, sul quale si erge, ancora velato, il *phallós*, mistico simbolo della forza generatrice e rinnovatrice, che, come meglio vedremo, ha così grande significato nei riti dei Misteri dionisiaci. Anche qui l' azione si compie accanto e sotto l' albero sacro: sulla parte destra del quadro, una Ninfa che, come quella della piccola pittura (fig. 6), tiene il timpano nella mano sinistra abbassata, si volge verso la compagna iniziatrice; e fra le due donne vedesi a terra la cista mistica (1).

---

(1) I due quadri sono compresi nella quasi inutile tavola 35 (sotto) dei *Monum. dell' Ist. Supplem.*; Helbig-Amelung, *Führer* II, n. 1329 (ivi altre indicaz. bibliografiche). Quanto alle origini e al significato del rito del velo, vedi Diels, *Sibyllin. Blätter*, p. 122; Reinach S., *Cultes, mythes et religions* I, p. 299 ss.;

Digitized by Google

Tralascio altri particolari relativi ai riti che si compiono nei due quadretti, non essendo mia intenzione quella di descriverli e di illustrarli partitamente, ma di metterne in luce il soggetto principale.

Riassumendo, perciò, osserviamo che la scena è indiscutibilmente «proiettata» nel campo lontano della leggenda mitologica, come dimostrano la presenza di Sileno e delle donne del ciclo dionisiaco, Ninfe o Menadi. Un fanciullo coronato di edera, col tirso e

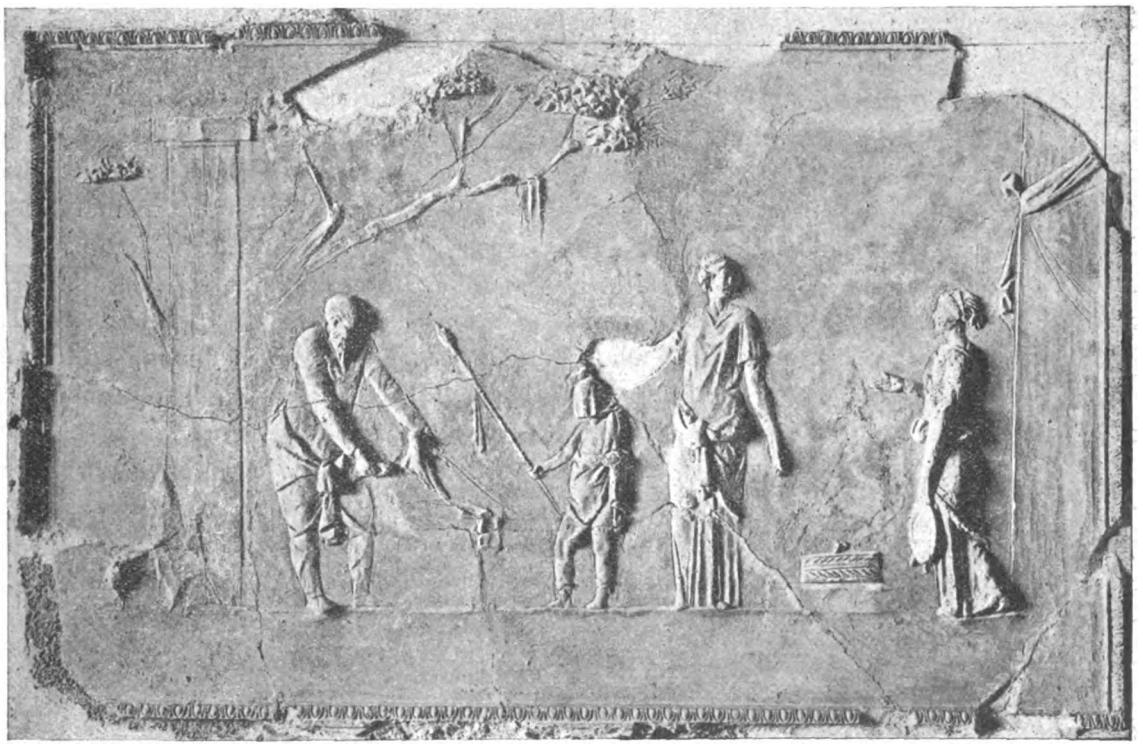


Fig. 9. – Dagli stucchi nella Casa romana alla Farnesina: Dionysos iniziato. – Roma, Museo delle Terme.

col timpano, calzato dei traci calzari, alla cui iniziazione presiede Sileno, chi può mai essere se non lo stesso Dionysos?

Si è dagli altri affermato — senza, però, nulla precisare e dimostrare in una esegesi troppo generica — trattarsi della iniziazione di un fanciullo. Ma allora, come si spiegherebbe — per non parlare degli attributi caratteristici del piccolo Dio e del confronto con gli altri monumenti finora descritti — quale significato avrebbe la presenza di Sileno accanto ad un essere mortale, in una rappresentazione, cioè, il cui carattere non dovrebbe esser mitico, ma realistico? Come nei rilievi dei sarcofagi, come nel quadro centrale della parete, e nei quadretti del criptoportico, come in altri monumenti

---

Pringsheim, *Archaeol. Beitraege*, p. 37. — Sembra assai incerto se la Ninfa della fig. 8 compia un rito di purificazione, per mezzo dell' acqua che si dovrebbe supporre contenuta nella coppa che essa ha nella mano destra, come crede il Pringsheim, *op. cit.*, p. 20 s.

Digitized by Google

dei quali parleremo, anche negli stucchi è rappresentato il piccolo Dionysos, alla cui iniziazione — è bene osservarlo — assistono sempre le donne, cioè le Ninfe e le Menadi.

E poichè nello studiare le pitture e gli stucchi dal lato stilistico, molti hanno pensato alla derivazione dai centri di arte ellenistica e più determinatamente da Alessandria, non sembra inopportuno richiamare al pensiero la grande importanza che il culto orgiastico di Dionysos aveva assunto in quella città sotto il regno dei Tolemei. Basterebbe ricordare la grande processione di Dionysos ad Alessandria, celebrata da Tolemeo Filadelfo con magnificenza e con fasto quasi incredibili, se Ateneo non ci avesse conservato la stessa diffusa descrizione del contemporaneo Kallixenos di Rodi (1).

Il carattere alessandrino della Casa romana della Farnesina è sembrato a qualcuno così prevalente e singolare — nè soltanto nella decorazione, ma nella pianta e in altri elementi architettonici dell'edifizio — che si è voluto riconoscere in essa, cercando di sostenere la troppo sottile congettura con altri assai vaghi indizî topografici, la Villa fatta costruire da Cesare per Cleopatra, quand'egli accolse in Roma l'avventurosa Regina. Era naturale — si è pensato – che si fosse allora fatta edificare una casa secondo gli usi e gli agi della vita alessandrina di quel tempo. Artisti famosi sarebbero stati incaricati di decorare le stanze con soggetti e con motivi intenzionalmente scelti nell'arte — e quindi, io aggiungo, nella tradizione religiosa e letteraria — che erano allora maggiormente in voga nella raffinata metropoli ellenistica dell'Egitto (2).

Volendo però cercare una spiegazione magari meno dotta ed acuta, ma più facile, e del resto non necessaria, della insistenza degli artisti decoratori sopra un tema unico, quello di Dionysos, sembrerebbe di poter supporre che il proprietario della casa della Farnesina fosse un seguace di quella religione dionisiaca che aveva inspirato così fervido entusiasmo di neofiti già nei Romani della Repubblica e poscia in quelli dei primi tempi dell'Impero.

*
* *

Ma non da queste congetture noi potremo e vorremo trarre deduzioni eccessive e conforto alle nostre idee; poichè è tempo—prima di procedere con più sicuro passo alla esegesi di altri monumenti—di cercare nella tradizione letteraria maggiori prove di convincimento e di fede. Substrato, codesto, certamente utile, e nel nostro caso assai solido, quantunque non necessario; poichè nella ricca serie di opere d'arte che abbiamo cominciato ad esaminare dovrebbe, in ogni modo, riconoscersi la tradizione figurata su Dionysos Mystes, indipendentemente dalle tarde fonti letterarie. Piace, anzi, affermare che la tradizione poetica è, per l'unico anello superstite, in condizioni assai meno dimostra-

---

(1) Athen. *Deipnosoph.* V, 25, p. 196 = *F. H. G.* [Müller], III, p. 58 ss. I gruppi numerosi e varî del corteo dionisiaco, fra i quali quello delle portatrici dei sacri vagli (καὶ τὰ λίκνα φέρουσαι), le statue (cfr. la descrizione!) nei ricchissimi carri, la varietà e quantità grande di arredi e di simboli del culto — corone, tenie, tirsi, timpani, maschere satiriche, comiche e tragiche — erano certamente opera di artisti adusati al repertorio delle *pompe* e dei riti dionisiaci.

(2) La congettura, non dimostrabile, è del Dr. Ippel, *Der dritte pompejanische Stil*, Bonn, 1910 (*dissert.*), p. 38 ss.

Digitized by Google

tive ed espressive che quella figurata; e sembra quasi strano che archeologi di grande nome non abbiano ancora riconosciuta e seguita quest'ultima, che a me sembra così perspicua e sicura.

Dionysos, il Dio dei Misteri per eccellenza, è anch'egli, in origine, l'iniziato e appunto col soprannome di *Mystes* (1) egli aveva un tempio nella via da Tegea ad Argo (Pausan. VIII, 54, 5), e con lo stesso soprannome è invocato in un inno anonimo di carattere orfico, a lui dedicato (*Orphica*, recens. E. Abel, pag. 284, v. 13 = *Anthol. Palat.* IX, 524). Di questa iniziazione di Dionysos c'è poi una leggenda che risale assai probabilmente al quarto secolo; poichè in un luogo dello *Axiochos* si parla della felicità che si gode eterna nelle sedi dei beati, dove trovan posto principalmente gl'iniziati; e si riferisce la tradizione secondo la quale Herakles e Dionysos furono iniziati ad Eleusi, prima di discendere allo Hades, sì che alle faci delle divinità eleusinie si accese la fede che li guidò nel mistico viaggio. Che il contenuto religioso e mitico di questo dialogo pseudoplatonico sia inspirato direttamente a dottrine orfiche, è stato così ripetutamente affermato e dimostrato, ed è, di per sé, così evidente, ch'io non sento il bisogno di tornare su tale ricerca. Certo è, dunque, che nell'accenno a Dionysos e ad Herakles iniziati dobbiamo veder sicuri riflessi di una leggenda orfica, alla quale l'arte diede poi forme plastiche, come appare chiarissimo da un ciclo di monumenti riferibili alla iniziazione di Herakles, che nelle fonti ha anch'egli il nome di *Mystes* (2).

Ma assai più scarse che per Herakles iniziato — di cui ci parlano molti luoghi superstiti della tradizione letteraria (3) — sono le fonti sull'altra leggenda simile relativa a Dionysos; la quale acquista certamente un singolare svolgimento nella poesia, come nell'arte dei tempi ellenistici. Di questa riconosciamo la derivazione e la continuazione nelle opere dell'arte decorativa di età romana, che formano oggetto del nostro studio; dell'altra — cioè della poesia ellenistica — abbiamo sicure e larghe tracce nelle Dionisiache di Nonno di Panopoli.

A lungo, come è suo costume, il poeta ci parla delle prime cure onde le Ninfe, i Satiri e Sileno circondavano l'infanzia e la puerizia di Dionysos. Dopo che la sorella di Semele, la provvida Ino, aveva nutrito l'infante col latte del suo seno, l'educazione, diremo così, « spirituale » del divino fanciullo è affidata alla Ninfa Mystis, all'iniziatrice, cioè, per eccellenza. E questa con vigili occhi lo assiste e, saggia institu-

---

(1) Non mi sfugge che qualche volta la parola μύστης è adoperata per indicare colui che insegna o spiega i misteri (μύστης ὁ εἰσηγητής. – Hesych.); ma generalmente essa significa l'iniziato: sul che vedi la dottrina raccolta dal Lobeck, *Aglaophamus*, p. 29 s., e cfr. p. 128. È chiaro poi che il soprannome di *Mystes* dato, nelle fonti classiche, ad Herakles, non può avere altro significato, in relazione con la leggenda della quale stiamo per parlare.

(2) [Plat.] *Axioch.* 371 D: καὶ τοὺς περὶ Ἡρακλέα τε καὶ Διόνυσον κατιόντας εἰς Ἅιδου πρότερον λόγος ἐνθάδε μυηθῆναι καὶ τὸ θάρσος τῆς ἐκεῖσε πορείας παρὰ τῆς Ἐλευσινίας ἐναύσασθαι. — Come è noto, il dialogo Axiochus non è fra le opere genuine di Platone; ma sembra che anche per la lingua e per lo stile, sia fra quelli da attribuire a discepoli contemporanei o di poco posteriori al Maestro. Il ciclo di monumenti sulla iniziazione di Herakles, è quello da me illustrato nella citata memoria sul *Sarcof. di Torre Nova* (cfr. la nota 1 a p. 9), per non parlare della più antica tradizione figurata nei vasi dipinti (pelike di Kertsch etc).

(3) Vedili raccolti e discussi da H. Dettmer, *De Hercule attico*, Bonnae, 1869; Preller-Robert, *Griech. Mythol.*, p. 790 s. e nota 5 (le fonti, ivi).

Digitized by Google

trice, per virtù della mistica arte ond' essa aveva nome, gl' insegna le sacre « orgie » notturne e il vigile mistero. È Mystis colei che, prima, agita i rumorosi strumenti del culto dionisiaco,..... prima, cogliendo il fiore ricurvo dei corimbi, cinge di un pampineo serto le fluenti chiome del Dio, e prima intreccia l' edera al tirso..... Essa gl' insegna il rito della mistica cista, piena degli strumenti della sacra iniziazione, primi trastulli al Dio giovinetto. Ma sembrami necessario riferire questo luogo, per noi importantissimo, in tutta la sua estensione.

NONN., *Dionys.* IX, v. 111 ss. [Koechly]:

καὶ θεὸν ἔτρεφε Μύστις ἑῆς μετὰ μαζὸν ἀνάσσης,
ὄμμασιν ἀγρύπνοισι παρεδρήσσουσα Λυαίῳ.
καὶ πινυτὴ θεράπαινα φερώνυμα μύστιδι τέχνῃ,
ὄργια νυκτελίοιο διδασκομένη Διονύσου,
καὶ τελετὴν ἄγρυπνον ἐπεντύνουσα Λυαίῳ,
πρώτη βόπτρον ἔσευσεν, ἐπεπλατάγησε δὲ Βάκχῳ,
κύμβαλα δινεύουσα περίκροτα δίζυγι χαλκῷ,
πρώτη νυκτιχόρευτον ἀναψαμένη φλόγα πεύκης,
εὔϊον ἐσμαράγησεν ἀκοιμήτῳ Διονύσῳ,
πρώτη καμπύλον ἄνθος ἀναδρέψασα κορύμβων,
ἄπλοκον ἀμπελόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῷ·
αὐτὴ δ' ἔπληκε θύρσον δμόζυγον οἴνοπι κισσῷ,
ἀκροτάτῳ δὲ σίδηρον ἐπεσφήκωσε κορύμβῳ,
κευθόμενον πετάλοισιν, ὅπως μὴ Βάκχον ἀμύξῃ·
καὶ φιάλας γυμνοῖσιν ἐπὶ στέρνοισι καθάψαι
χαλκείους ἐνόησε, καὶ ἰξύϊ δέρματα νεβρῶν·
καὶ τελετῆς ζαθέης ἐγκύμονα μύστιδα κίστην,
παίγνια κουρίζοντι διδασκομένη Διονύσῳ.

Dionysos è, dunque, iniziato in quelli che saranno poi i suoi Misteri; e la maggiore antichità di questa leggenda conservataci dal tardo poeta di Panopoli, è confermata dai monumenti della tradizione figurata. Mystis non può ritenersi personaggio che appaia per la prima volta nelle *Dionisiache*, se noi la troviamo, accanto a Demeter, Kore, Iakchos, come iniziatrice dei Misteri, al pari di Teleté; (1) e tanto meno può ritenersi inventata dal poeta l'educazione « mistica » del piccolo Dionysos, della quale abbiamo seguito, quant' era possibile, le tracce assai più lontane. Poichè Nonno non eccelle certamente per qualità creative: egli è poeta dotto, e la sua è arte di riflesso, nella quale sono riconoscibili molti atteggiamenti dei poeti ellenistici perduti, che gli servirono di fonte. Di questi poeti noi sentiamo lo spirito signorile ed arguto e indoviniamo, quasi, le forme di raffinata espressione artistica, rivedendo le pitture e gli stucchi della Casa ro-

(1) Vedi Gerhard, *Griech. Mythologie*, § 466; e *Auserles. Vasenbilder* II, p. 11 s.; Welcker, *Alte Denkmäler* II, p. 321, n. 30. Ricordiamo che Nonno, *Dionys.* XLVI, 172 chiama le Baccanti Βάκχαι μύστιδες.

Digitized by Google

mana; simili, più che a canti di un lungo, grave poema, ad armoniosa corona di idillî, celebranti la gloria del piccolo Dio e del suo sacro Mistero.

Ma assai più ci sta a cuore, per il fine precipuo della nostra ricerca, tentar di penetrare, quanto è possibile, nel significato religioso della tradizione raccolta da Nonno e ricercarne le fonti di probabile derivazione: tanto più che le tracce, per tale ricerca, non sono, fortunatamente, del tutto perdute. Se pur non vogliasi tenere in soverchio conto il fatto che tra le fonti sicure delle *Dionisiache* vi è quell' Euphorion di Calcide, il poeta che in un epigramma di Theodoridas è chiamato μύστης (*Anthol. Palat.* VII, 406), autore di un lungo componimento poetico, di carattere religioso, su Dionysos, — è certo che Nonno s' inspira direttamente a leggende ieratiche e a dottrine orfiche. Versi del suo poema corrispondono esattamente a frammenti degl' inni orfici; — nel mito del figlio di Persefone, del dilaniato Zagreus, il cui cuore si trasfonde nella seconda incarnazione di Dionysos, nel figlio, cioè, di Semele (Nonn. *Dionys.* V, 566 ss.; XXIV, 47 ss.), assai chiara vediamo, per così dire, l'intima natura e la ragion d'essere di tutta la teologia orfica, alla quale è informata la narrazione delle *Dionisiache*. E Nonno svolge questo mito, seguendo, come sembra accertato, Euphorion, della cui poesia abbiamo frammenti che appunto alla medesima leggenda si riferiscono. La stessa personificazione dei Misteri del Dio, quella Mystis institutrice prima del sacro rito orgiastico accanto a Dionysos fanciullo, ci svela, ch' io creda, assai nitidamente la tendenza del pensiero e del sentimento di Nonno, il quale, pagano, segue l'unica religione fervida dell' antichità — quella orfica di Dionysos — e da essa, come sembra probabile, dall' abito della mente alle concezioni mistiche, l'anima del tardo poeta si evolve verso un nuovo misticismo, non privo di grandi rassomiglianze, anche nelle forme del rito, col dionisiaco: quello della più antica e più pura religione del mistico fanciullo di Nazareth. Sappiamo, infatti, che lo stesso poeta delle Dionisiache, diffuso e facile narratore di leggende pagane, elegantissimo artefice di armoniosi versi impeccabili, si fa cristiano e scrive una parafrasi dell' Evangelo di S. Giovanni (1).

* * *

Rischiarata, così, la nostra via per poter meglio comprendere il valore e il significato religioso della tradizione poetica su Dionysos Mystes, torniamo ora ai monumenti della tradizione figurata.

---

(1) Su Euphorion come fonte di Nonno, cfr. Koehler, *Die Dionys. des Nonnos von Panopolis*, p. 12 s.; Meineke, *Anal. Alexandr.*, p. 21; e principalmente Maas, *Orpheus*, p. 115 ss. Secondo il Maas, il componimento poetico di Euphorion sarebbe stato destinato al culto dei misteri dionisiaci di Agra (Atene), nei quali lo stesso poeta sarebbe stato iniziato. Che Nonno abbia avuto come fonte per il mito orfico di Zagreus la poesia di Euphorion, si conosce dalla concordanza dei frammenti di essa con le *Dionisiache*. Anche Callimaco aveva scritto una poesia sull' orfico Zagreo; e tracce di essa sono state riconosciute nel poema di Nonno, cfr. Rohde, *Psyche* II², p. 116, n. 1. — Per la corrispondenza tra i miti orfici e quelli esposti da Nonno, vedi la dimostrazione lucidamente fatta dal Lobeck, *Aglaophamus*, p. 552 ss. Il carattere orfico delle Dionisiache non può, dunque, esser revocato in dubbio: e ciò è di somma importanza per apprezzare il contenuto della tradizione figurata su Dionysos Mystes.

Digitized by Google

Simili scene di contenuto religioso erano state anche dipinte nella *Domus aurea*, ed' in forme grandiose, poichè le figure erano « poco meno del naturale ». Noi non ne abbiamo ora che i disegni di Francisco de Hollanda e le incisioni di Pier Sante Bartoli, illustrando le quali, già fin dalla seconda metà del seicento, Michelangelo De-la-Chausse (*Causeus*) aveva riconosciuto che queste pitture dovessero rappresentare scene di Misteri, da lui creduti eleusinî (1).

Dei due quadri, che appartenevano, molto probabilmente, al medesimo ciclo, ha per la nostra ricerca assai maggiore importanza quello qui riprodotto nella fig. 10. Il fan-

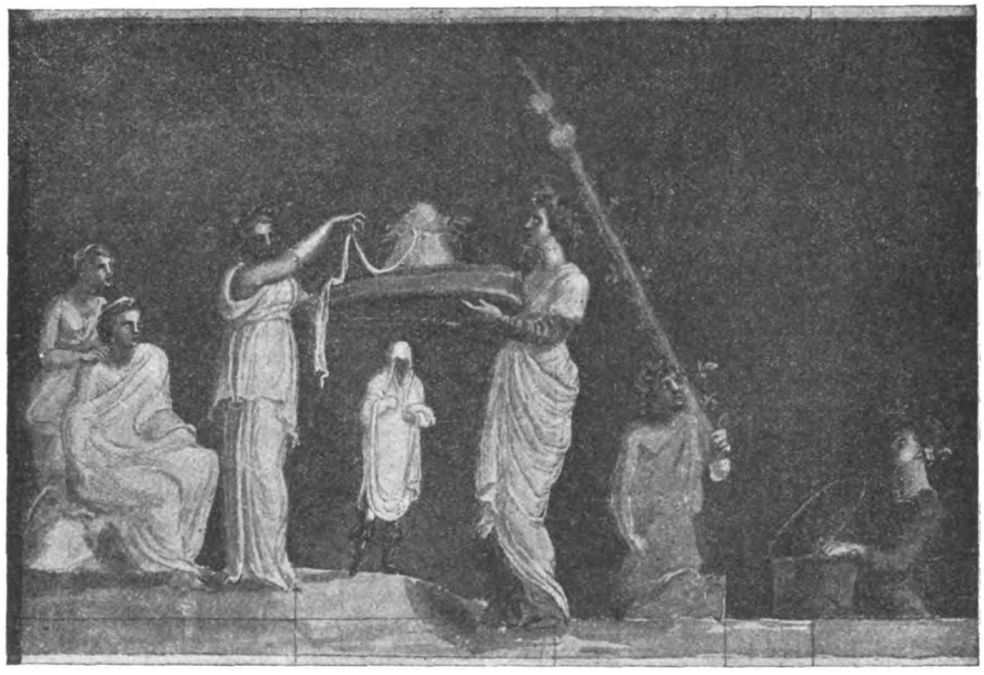


Fig. 10. — Pittura nella *Domus aurea*: Dionysos iniziato (da una copia di Francisco de Hollanda, nel Codice Escurialense).

ciullo da iniziare è tutto avvolto e col capo coperto da un velo; due donne tengono sospeso su di lui un oggetto certamente rituale, la cui interpetrazione non può esser dubbia, sia per la forma — a dir vero, un po' discordante e forse male compresa dallo stesso pittore — sia per il confronto con altre rappresentazioni congeneri. È un grande *liknon*, su cui ergesi il *phallós* velato e cinto di corona dalla quale ricade una benda sa-

(1) I disegni di Franc. de Hollanda sono conservati nel cod. Escorial. 28, I, 20, fol. 13^r e fol. 14, ancora inedito, ma del quale è imminente la pubblicazione integrale, per cura di Achille Pellizzari, *Le opere di Francisco de Hollanda*, Napoli, 1914 (alla grande cortesia dell'Autore devesi la fotografia, dalla quale deriva la nostra fig. 10).

I due quadri, ai quali accenniamo, sono stati pubblicati, su fotografie dirette del Cod. Escorial., da Fr. Weege, *Das goldene Haus des Nero*, in *Jahrb. d. archaeol. Inst.* XXVIII, 1913, p. 179 s., tav. 9 *a* e *b*; ma del soggetto si dice soltanto che le pitture rappresentano « scene di misteri ». Altri elementi utili arrecano le incisioni di P. Sante Bartoli, *Le pitture antiche del Sepolcro dei Nasoni, sulla Via Flaminia*, Roma, 1680 (cito dall' ediz. latina: *Picturae antiquae crypta-*

Digitized by Google

cra. Se il ricoprire di un velo significa consacrare l'iniziato al seno fecondo della Terra madre, l'agitare il vaglio sulla testa di lui ha un significato simbolico che chiaramente deriva dal concetto precedente. Egli deve accogliere su di sé, come la Terra accoglie il seme purificato dal vaglio, i germi fecondi di una nuova generazione; e perciò dentro il *liknon* è riposto, tra i frutti maturi della Terra, il *phallós* eretto, al quale è naturalmente collegata l'idea del seme che germina e feconda, simbolo di quella rigenerazione che è il fine ultimo dei Misteri.

Altre donne assistono intente al sacro rito; e nella parte destra del quadro, vedonsi due figure la cui parte inferiore è nascosta dalla linea del terreno disuguale: una ha dinanzi a sé la cista mistica, l'altra regge sulla spalla un lungo ramo con poche foglie e con due nodi tondeggianti, di assai oscuro significato, verso l'estremità superiore. Che fosse rappresentata una scena di iniziazione ai Misteri dionisiaci, l'aveva già intuito il Braun, il quale riconobbe nelle due figure a destra Demeter e Kore. Dubbio veramente sembra il sesso della figura dal grande ramo, confrontando il disegno di Francisco de Hollanda con il rame del Bartoli; ma è certo, ad ogni modo, che nell'originale era rappresentata, oltre che Demeter, un'altra divinità o un *daimon* dei Misteri.

A rendere poi indiscutibile il carattere delle due figure, quali esseri del mondo sotterraneo — pur senza considerare che una di esse è chiaramente designata per Demeter dalla cista — basta osservare il fatto che sono dipinte solo dalle anche in su, come sorgenti da terra, con una « formula » che l'arte aveva trovato in servizio del culto, e che rimane caratteristica per le divinità *chthonie*, cioè inferne. Nelle scene di *ánodos*, in altre rappresentazioni, anche individuali ed isolate, delle divinità e dei *daímones* del mondo sotterraneo, come Gaia, Demeter, Kore, Pandora e simili, noi troviamo numerosi esempî, sia nella pittura vascolare che nella scultura, di codeste figure a mezzo busto, quasi per significare visibilmente il loro sorgere dalle profondità della Terra. Ricordiamo che nel tempio di Demeter Tesmophóros a Tebe la statua della dea era rappresentata in tal guisa: Δήμητρος [δὲ] ἄγαλμα ὅσον ἐς στέρνα ἐστὶν ἐν τῷ φανερῷ. (Pausan. IX, 16, 5) (1). Un altro sicuro indizio per il contenuto della pittura relativo ai Misteri, noi ricaviamo dal fatto che gl'iniziati solevan portare ramoscelli chiamati βάκχοι, uso derivato certamente da quello più generale delle sacre *dendrophorie*; chè senza questo ricordo, di cui son chiare le testimonianze nelle fonti (2), noi non potremmo spiegarci il ramo che il *daimon* porta sulla spalla.

---

rum romanarum et Sepulcri Nasonum, delin. a P. S. Bartholi et Francisco eius filio; descr. vero et illustr. a I. P. Bellorio et M. A. Causseo. Romae, 1791; tab. XI, p. 45 ss, tab. XII, p. 53 ss.). Tra le molte divagazioni erudite, non mancano buone osservazioni ed identificazioni — per es., del *liknon* col *phallós* — non tenute nel giusto conto in posteriori descrizioni. Assai poco giovano le incisioni di alcune figure, arbitrariamente spostate, nell'opera di L. Mirri e G. Carletti, *Le antiche camere delle Terme di Tito*, Roma 1776, tav. 47 etc.; ma è utile l'indicazione data a pag. LXXV: « gruppi di figure poco meno del naturale ».

Cfr. E. Braun, in *Annali dell'Ist.* 1842, p. 25 s., tav. d'agg. B; ed E. Caetani-Lovatelli, *Antichi Monum. illustr.* p. 31, tav. IV, n. 3.

(1) Altri luoghi di Pausania: II, 11, 3; VIII, 15, 3. Cfr. quello che io scrissi su tale questione, illustrando i *Busti fittili di Agrigento*, in *Oesterreich. Jahresh.* XIII, 1910, p. 73 s.

(2) Schol. Aristoph. *Equit.* v. 408: Βάκχον δὲ οὐ τὸν Διόνυσον ἐκάλουν μόνον, ἀλλὰ καὶ πάντας τοὺς

Digitized by Google

Ma a noi preme ancora di più richiamare l'attenzione sulla figura del piccolo *mystes*, il quale, come quello effigiato nel rilievo di stucco della Casa romana alla Farnesina, è calzato di alte *embádes* dagli orli rimboccati. Qui non è presente Sileno, ma le Ninfe o le Baccanti sono ministre del sacro rito, il quale si svolge presenti le divinità di Eleusi; fatto che, lungi dal recarci sorpresa, ci ammaestra sul significato di tutta la scena, e sulla natura del piccolo iniziato che è lo stesso Dionysos.

Delle relazioni di questo Dio con le divinità e con i riti eleusinî, noi abbiamo conferma lucidissima in molte antiche testimonianze letterarie e monumentali, che questo non è il momento di addurre (1), bastando richiamare alla memoria il carattere inferno che Dionysos ha comune con Demeter e Kore, e le varie « contaminazioni » di queste divinità nei misteri orfici, dei quali sono fortemente impregnati, come sempre meglio vedremo, i monumenti che stiamo per esaminare.

Ed anche per questa pittura, noi sentiamo il bisogno di domandare se sia possibile credere che l'artista abbia voluto rappresentare l'iniziazione di un fanciullo mortale, quando tutti gli elementi di composizione e formali la collegano strettamente al rilievo della Farnesina. Era certamente riprodotto, in una serie di quadri affrescati sulle pareti della *Domus aurea*, un soggetto sacro e molto amato da quelle genti affaticate che scorgevano nella religione dionisiaca l'unica via di rigenerazione e di salute eterna. Le arcane leggende sacerdotali relative ai Misteri, le figurazioni simboliche e i riti ancora più arcani, gli ἀπόρρητα che non era lecito sapere e comprendere se non ai soli iniziati, rendono assai difficile il nostro cómpito di tardi esegeti: e perciò io non mi attento a spiegar qui — anche per la debole sua correlazione con gli altri monumenti dei quali dovremo discorrere — l'altro quadro oscurissimo, egualmente conosciuto per i disegni di Francisco de Hollanda e di Pier Sante Bartoli, e reso ancora più oscuro dalla parziale e discordante riproduzione datane in un rame del Mirri.

* * *

La rappresentazione dell'iniziato κατ' ἐξοχήν si era anche estesa alla piccola arte industriale, come è lecito conoscere da altri monumenti, nella cui interpetrazione potremo ora procedere più spediti e sicuri. Nota è, da tempo, un'anforetta di vetro (fig. 11), trovata presso Torrita in Val di Chiana, ed ora conservata nel Museo archeologico di Firenze, édita dalla Contessa Ersilia Caetani-Lovatelli (2). All'accurata descrizione e alle dotte dichiarazioni della elegantissima scrittrice io voglio qui riferirmi, aggiungendo solo quelle osservazioni comparative, che spero valgano a render sicura la nuova esegesi da

---

τελοῦντας τὰ ὄργια βάκχους ἐκάλουν, οὐ μὲν ἀλλὰ καὶ τοὺς κλάδους οὓς οἱ μύσται φέρουσιν. Cfr. Bekker, *Anecd.* p. 224: βάκχος... καὶ κλάδος. — Per i monumenti nei quali questi ramoscelli sacri sono rappresentati, cfr. Pringsheim, *op. cit.* p. 16 ss.

(1) Cfr. principalmente Gerhard, *Akad. Abhandl.* II, p. 222, n. 198; Kern, in Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* V, 1, p. 1042; Harrison, *Prolegom. to the study of greek Religion*, p. 557 ss.

(2) *Atti d. R. Accad. dei Lincei*, XII, 1884, p. 591 ss. (= *Antichi Monum. illustr.* p. ss., tav. XV). Cfr. Amelung, *Florent. Führer*, n. 243, p. 240 s.; Harrison, in *Journ. hell. Stud.* 1903, p. 322; Pringsheim, *op. cit.*, p. 34; Hock, *Griech. Weihegrebräuche*, p. 131 s. etc.

Digitized by Google

me proposta. L'abbondanza di simboli dionisiaci — come il *pedum* vittato sulla grande maschera di Sileno, o forse di Akratos (1), la statuetta di Priapo e il *kantharos* che la donna tiene nella mano sinistra — la presenza di un Satiro, e le stesse forme del rito rappresentato nel rilievo, rendono più che mai sicuro il suo riferimento ad una iniziazione dionisiaca. Confrontiamo l'azione del piccolo *mystes* con quella di Dionysos nel sarcofago

Fig. 11. — Rilievi in un'anforetta di vetro: Dionysos iniziato. — Firenze, Museo archeol. nazion. (*Atti d. R. Accad. dei Lincei* XII, 1884)

del Museo Capitolino (fig. 3): è lo stesso ramo a cui il fanciullo si appoggia — e certamente con significato rituale e simbolico — e al ramo è egualmente legata una sacra benda; nè credo siano necessarie troppe parole, per mettere in evidenza le analogie, non solo nelle forme dell'arte, ma anche nella composizione della scena figurata, come pure negli accessorî che indicano il luogo sacro, e nella qualità e nelle azioni dei personaggi: — analogie molteplici e strettissime che ricollegano il rilievo dell'anforetta agli stucchi della Farnesina.

Alla sacra cerimonia che si compie col rito del velo e del *liknon*, interviene un Satiro, ed è quindi una Ninfa l'iniziatrice, ed il piccolo iniziato altri non può essere che il medesimo Dionysos Mystes. La più antica e più sacra delle iniziazioni, quella dello stesso Dio dei Misteri, del *puer aeternus* (Ovid. *Metamorph.* IV, 17), era, dunque, effigiata sull'anforetta, deposta — come dono votivo, pieno di simbolo — nel sepolcro che fu certamente di un iniziato (2).

E per rimanere nel campo dell'arte industriale, aggiungerò che lo stesso soggetto dell'infanzia e iniziazione di Dionysos era svolto in una serie di fregi architettonici fittili, pertinenti alla prima età imperiale romana. Conosciamo, finora, tre parti discontinue

(1) Così si potrebbe pensare, ricordando ciò che dice Pausania I, 2, 5 di questo *daimon* del ciclo dionisiaco, rappresentato come una sola testa. Vedi la pittura vascolare con l'iscrizione Ἄκρατος, pubblicata in *Journ. of hellen. Stud.* VII, 55.

(2) Vedi le fini osservazioni di E. Caetani-Lovatelli, *op. cit.*, p. 214 ss

Digitized by Google

di quella ch'io credo una composizione unica, almeno nel prototipo dal quale derivano i rilievi di codeste terrecotte. In una è rappresentato il piccolo Dionysos dentro il *liknon* portato da un Satiro e da una Menade, che incedono con movimenti « orgiastici »; (1) — nell'altra (fig. 12), il *mystes* velato fra due Ninfe o Menadi, una delle quali suona il timpano; mentre Sileno solleva con ambo le mani il *liknon* colmo di frutti, fra i quali ergesi il *phallós* (2). Anche in questa terracotta abbiamo, dunque, gli stessi principali elementi nell'azione e nei personaggi, sebbene con qualche variante formale; e la presenza di Sileno e delle Ninfe ci attesta, senza dubbio, il contenuto mitico della scena figurata.

Fig. 12. — Fregio architettonico fittile: il *Mystes* fra le Baccanti e Sileno. (Campana, *Ant. opere in plastica*, tav. 45)

La terza parte di questo fregio architettonico fittile è nota, fin dai tempi del Winckelmann, come rappresentazione isolata del sacro pudore (Αἰδώς, *Pudicitia*), che rifugge alla vista del *phallós* contenuto nella *mystica vannus* (3). Ma di essa possiamo meglio apprezzare il significato e la capitale importanza nel ciclo delle varie azioni mistiche o dei riti relativi alla iniziazione di Dionysos, solo da che sono state scoperte le pitture pompeiane del fondo Gargiulo; — e ne parleremo, perciò, nel dichiarare queste opere d'arte veramente grandiose e piene di mistero.

Riserbiamo alla fine di questa prima parte della nostra ricerca, un cenno sopra un rilievo marmoreo del Museo del Louvre (fig. 13), rozza copia romana da un originale di età ellenistica (4). Vediamo, perciò, il solito sfondo paesistico, comune nei rilievi di questa classe, e non diverso negli stucchi della Casa romana della Farnesina: fra due rami è sospeso un *parapétasma*, dietro il quale vedesi una colonna corintia, sul cui capitello è collocato un trittico aperto. Sileno, coronato di edera, accompagna verso un'ara un bambino che regge sulla testa un *liknon* colmo di frutti; — accanto all'ara una donna (Ninfa?), in atto di sacrificare. Che sia rappresentata l'iniziazione di un fanciullo, piuttosto che un semplice sacrifizio, lo hanno pensato il Boettiger, il Mueller e il Wieseler; ed io credo che il confronto con gli altri monumenti dei quali abbiamo parlato, ma che

---

(1) Campnaa, *Ant. opere in plastica*, tav. 40. Esemplare del British Museum, ora pubblicato in von Rohden-Winnefeld, *Architekt. röm. Tonreliefs der Kaiserzeit*, tav. 99 (ivi la preced. bibliografia). Altri esemplari trovansi nei magazzini del Museo Nazionale Romano, ricavati da forme stanche, e male conservati.

(2) Campana, *op. cit.*, tav. 45; von Rohden, *op. cit.*, tav. 139, 2 (esemplare del Museo di Hannover). Più volte riprodotto altrove, dalla tavola del Campana: come in Baumeister, *Denkmäler* I, p. 495, fig. 496 etc.

(3) Winckelmann, *Monum. inediti*, n. 26, pag. 32; Campana, *op. cit.*, tav. 46; von Rohden, *op. cit.*, tav. 123, 1 (esemplare del Louvre). Per altre notizie, vedi più innanzi.

(4) Schreiber, *Hellenist. Reliefbilder*, tav. LXX.

Digitized by Google

non erano stati ancora scoperti, quando questi dotti scrivevano, renda ancora più probabile la loro congettura. Ma dubbio più grave sorge sulla « natura » del piccolo iniziato, perchè un'osservazione attenta della figura permette di scorgere, dietro la schiena di essa, un breve ed assai leggero rilievo arcuato, nel quale qualcuno ha creduto di riconoscere la *hippouris* o piccola coda di un Satirisco (1). Un nuovo ed accurato esame del marmo, fatto, per mia preghiera, da E. Pottier ed E. Michon nel Museo del Louvre, conferma l'esistenza del rilievo per quanto poco sensibile, che, come pensa il Pottier, avrebbe dovuto essere maggiormente accentuato dal colore, nello stato originario dell'opera d'arte.

Fig. 13. – Rilievo marmoreo: riti dionisiaci. Parigi, Museo del Louvre.

Pure ammettendo che in questo rilievo la figura sia caudata, si potrebbe supporre che il copista romano, ignaro del vero significato della rappresentazione, abbia aggiunto questo particolare, perchè la presenza di Sileno avrebbe, per così dire, attratto quella del Satirisco. Ma senza abbandonarci a simili congetture non dimostrabili, anche se noi dovessimo riconoscere nel rilievo la iniziazione di un piccolo essere mitico, compiuta da Sileno e da una sacerdotessa non mortale, questa interpetrazione confermerebbe indirettamente l'esegesi che noi abbiamo proposto per le altre opere d'arte, e che non avrebbe, ad ogni modo, bisogno della conferma forse desumibile dal rilievo del Louvre.

Abbiamo, finora, creduto di seguire le tracce superstiti di una tradizione figurata su Dionysos Mystes, parallela all'altra sulla iniziazione di Herakles, la quale è dimostrata in maniera veramente insigne e lucidissima dai monumenti numerosi e cospicui da me altrove dichiarati (2). Anche in essi — è opportuno richiamarlo alla memoria — l'azione

---

(1) Per la questione esegetica, è necessario vedere, oltre il Fröhner, *Notice de la sculpt. ant.* etc., n. 249 (ivi la bibliografia più antica), Böttiger, *Ideen zur Kunstmythologie*, 2ª ediz. Leipzig, 1850, vol. II, p. 451 s.; e Müller-Wieseler, *Denkmäler* II, n. 608.

Nelle riproduzioni dei vecchi editori, il piccolo iniziato non ha la coda: così in Bouillon, *Musée des antiques*, t. III (Bas-reliefs), tav. 25; Petit-Radel, *Musée Napoléon*, t. II, tav. 12 (ma nella descrizione è detto: « un jeune Faune »); Clarac, 217, 314; Müller-Wieseler, *op. cit.*, tav. XLIX, n. 608. Solo nel grafico lineare della parte antica, sovrapposto alla tav. cit. dello Schreiber, la coda è fin troppo chiaramente disegnata.

(2) Nella citata memoria sul *Sarcofago di Torre Nova*. Le obiezioni di Fr. Hauser, in *Röm. Mitteil.* XXV, 1910, p. 273 ss. sulla esegesi della rappresentazione principale (figure di Iakchos, di Kore, di Eumolpos: *art. cit.*, p. 287 ss.) erano già poco fondate, e sono ora insostenibili, per virtù della pubblicazione dei rilievi scolpiti su alcuni altari delle Taurobolie, e per la esegesi fattane da G. Svoronos, in Ἐφημ. ἀρχαιολ.

Digitized by Google

è *proiettata* nel campo lontano del mito e si compie alla presenza delle divinità di Eleusi, ed esse stesse agenti e compartecipanti ai riti per la iniziazione di Herakles; così, appunto, come alla iniziazione del piccolo Dionysos presiedono Sileno e le Ninfe, e sono presenti — nella pittura della *Domus aurea* — le stesse divinità di Eleusi.

1911, p. 39 ss., tav. 4; e *Athen. Nationalmus.*, p. 473 ss., tav. LXXX [accanto alle figure sedute di Demeter e di Kybele, vediamo, in questi tardi rilievi, le figure di Iakchos e di Kore assolutamente identiche a quelle del sarcofago, e scolpite sulle loro basi, come separate statue del culto]. Le troppo sottili congetture dello Hauser hanno quindi perduto, per questa parte, ogni valore, come ha dovuto riconoscere anche W. Amelung, in Helbig's, *Führer* II³, n. 1325, p. 116. — Quanto ai rilievi degli altri tre lati del Sarcofago di Torre Nova, ammetto che lo Hauser ha arrecato notevoli contributi per una più chiara esegesi; ma credo opportuno osservare, poichè se ne presenta l'occasione, che, come nel modo più esplicito ho scritto a p. 154 s., n. 3 del mio lavoro, non solo conoscevo l'idea fondamentale dell'esegesi dello Hauser, da lui stesso comunicatami, dopo la pubblicazione provvisoria da me fatta del Sarcofago nelle *Not. d. Scavi*, 1905, p. 408 ss.,—ma l'avevo, per mio conto, estesa e discussa, decidendomi a non accettarla.

Digitized by Google

PARTE II.

Le pitture della Villa pompeiana nel fondo Gargiulo.

Della ieratica leggenda, i cui canti sono affidati al multiforme linguaggio dell'arte, abbiamo ora, in alcune pitture della Villa suburbana scoperta da recente a Pompei, presso la Porta d' Ercolano, il monumento di gran lunga più vario e grandioso e assai più degno che su di esso si aguzzi l' acume dell' esegeta (1). Intendo riferirmi a quegli affreschi che si svolgono, in un solo e continuo fregio, lungo le pareti di un vasto triclinio (fig. 14) — sette metri profondo e largo poco meno di cinque (precisamente m. 7,11 × 4,96) — nel quale, da una grande porta della parete occidentale e da un' ampia finestra aperta in quella di mezzogiorno, irrompe la luce diffusa, necessaria per illuminare le grandi figure della solenne, mistica composizione. Un altro piccolo ingresso apresi quasi all' angolo del muro settentrionale.

Entrati dalla grande porta (larga m. 2,95), noi ci vediamo come circondati da una moltitudine di figure viventi nelle forme e nei colori della natura, e sentiamo quasi su di noi lo sguardo di alcune, ci illudiamo del loro vario movimento sullo zoccolo stesso delle pareti, crediamo per un momento che le belle persone ci vengano incontro. L'impressione è veramente singolare e si rinnova tutte le volte che si torna a varcare l'ampia soglia dell' antico triclinio.

Sopra nn podio, alto un metro circa (da m. 0,93 a m. 0,97), si svolge, in un piano poco profondo, il campo della decorazione figurata chiuso da un meandro, per l' altezza

---

(1) La scoperta, diventata rapidamente famosa, avvenne nel 1909; ma gli scavi per restituire alla luce tutta la Villa non sono stati disgraziatamente condotti a termine. La pubblicazione fondamentale rimane perciò quella di G. De Petra, *Villa romana presso Pompei*, in *Notizie d. Scavi*, 1910, p. 139 ss., tav. I-XX. Brevi articoli di occasione sulla grande composizione pittorica sono stati pubblicati da P. Hartwig, in *Neue Freie Presse*, n. 16436 (17 maggio 1910), e da Fr. Winter, in *Kunst u. Künstler* X, 1912, p. 548 ss. (il primo, quantunque scritto per un giornale quotidiano, contiene qualche buona e chiara osservazione; il secondo non ha alcun carattere e valore scientifico). — Osservazioni su qualche parte della pittura, e precisamente sulla scena del *Iiknon* (nostra tav. IV, 1), sono state pubblicate da J. Sieveking e da P. Hermann, in *Berl. philol. Wochenschr.* 1911, p. 599 s. e p. 757 s. (rispondendo ad alcune stranissime congetture di O. Rossbach. *ibd.* p. 530 s. e p. 727). Cfr. W. Amelung, in Helbig' s, *Führer* II³, p. 219 s. — Vedi anche S. Reinach, in *Revue archeolog.* 1910, II, p. 430 s.; G. Nicole, in *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1911, p. 21 ss.

P. S. Solo dopo aver terminato di scrivere il mio articolo, arriva alla mia conoscenza un articolo di Miss P. B. Mudie Cooke, *The paintings of the Villa Item at Pompei*, in *Journal of roman Studies* III, 1913, [ma pubblic nell' estate del 1914!], p. 157 ss., tav. VIII-XIII. L' articolo, pur contenendo qualche buona osservazione, lascia intatta ed impregiudicata la mia ricerca esegetica, le cui conclusioni avevo già fatto conoscere, nell' aprile passato, a qualche autorevole collega. Esse sono, ad ogni modo, tanto diverse e lontane da quelle di Miss Cooke, che, a maggior ragione, il mio lavoro deve ora affrontare il giudizio dei dotti.

Digitized by Google

di m. 1,88, al quale seguono una fascia imitante marmi variegati e policromi e un'altra con vaga decorazione floreale. Il fondo del fregio, tinto di cinabro, è scompartito in tanti riquadri per mezzo di « lesene » o pilastri di color ligneo, chiusi da *kymation* ionico aurato. Le figure sono dipinte sopra questa decorazione architettonica, distribuite in modo affatto indipendente, come se fossero state aggiunte dopo che essa era completamente rifinita. Infatti, non solo i diversi gruppi delle figure occupano indifferentemente il campo rosso degli scomparti o sono sovrapposti ai pilastri — i quali, perciò, non compiono ufficio divisorio fra le singole scene della grande composizione figurata — ma in varî punti, dove la pittura delle figure è scrostata appare la decorazione, già compiuta, dei pilastri.

La pittura architettonica, con le sue parti imitanti rilievi di stucco o incrostazioni di marmo, è quella del così detto « secondo stile », e di essa abbiamo esempî veramente insigni e bellissimi in altre stanze di questa medesima Villa (De Petra, *op. cit.*, tav. I-III), che fu dipinta certamente verso la fine della Repubblica, nei primi tempi augustei.

Ancora in un'altra stanza (*op. cit.*, tav. IV-IX), osserviamo che alla decorazione architettonica, non dissimile da quella del grande triclinio, furono aggiunte sopra il podio, nel campo degli scomparti, « figure isolate o a gruppi, rappresentate come opere di scultura, su le proprie basi ». Questa decorazione con le grandi figure era già conosciuta per le pitture della Villa di Boscoreale, pertinenti alla stessa età e al medesimo stile (1). In esse, i singoli quadri — anche se in reciproca relazione per il soggetto — sono divisi, nel fondo, da pilastri laterali, e nel piano che si suppone prospetticamente più avanzato, da colonne, e sono chiusi in alto da un fregio dorico.

Ma le pitture del triclinio della Villa Gargiulo nettamente si differenziano da tutte le altre, sia del medesimo tempo e stile che degli stili posteriori, non solo per il loro carattere di grandiosità, ma principalmente per la continuità della composizione largamente svolta e solenne.

Negli affreschi della Campania e in quelli di Roma domina — anche quando troviamo grandi quadri dipinti nel mezzo delle pareti — il concetto della « decorazione »; e di essa, cioè del suo insieme, il quadro non è che una parte, sia pure la maggiore e prevalente. Il grande fregio del triclinio non è, invece, semplicemente decorativo, ma ha tutti i caratteri dell'arte monumentale, e ci consente uno sguardo nella grande pittura greca, anteriore all'età ellenistica. E ciò non soltanto per lo svolgimento ampio e ininterrotto della composizione, ma per la grandiosità delle figure, per quel fare largo nel panneggio, per le coloriture ampie e, in un certo senso, uniformi, non spezzate da ombre o da pieghe troppo sottili.

E' poi della più grande importanza osservare che la composizione ha un fondo, per così dire, neutro, come nei rilievi greci fino al quarto secolo; e che non vi è alcuna

---

(1) F. Barnabei, *La Villa pompeiana di P. Fannio Sinistore*, p. 51, tav. V-VIII; A. Mau, in *Römische Mitteil.* XVII, 1902, p. 186 ss. etc. Cfr. G. Rodenwaldt, *Die Composit. d. pompejan. Wandgemälde*, p. 46 s.

Digitized by Google

profondità di piani, alcuna « relazione spaziale » tra lo sfondo e le figure, tra queste e l'« ambiente » in cui esse si muovono. Nè paesaggio, nè prospetti ed edifizî, nè « interni », — nessun elemento paesistico o architettonico, insomma: ed unico accenno assai incerto e schematico al luogo sono i plinti di marmo, sui quali stanno o siedono alcuni personaggi. Il pittore ha supposto che le figure si muovano sul podio della decorazione, prospetticamente avanzato di tanto quanto bastava a dare l'illusione del piano di posa, e che le pareti stesse del triclinio siano lo sfondo dell'azione rappresentata; — la quale sembra, perciò, che si svolga dentro la stessa sala; onde quell'impressione immediata della vita, che si riceve entrando dall'ampia porta: impressione certamente dovuta ad un preordinato concetto dell'artista.

La mancanza di « relazioni spaziali » e di profondità di piani è l'indizio principale, per farci supporre la derivazione di questa pittura pompeiana da originali greci di età anteriore al pieno svolgimento dell'arte ellenistica; ma nella descrizione di alcune figure troveremo qualche altro elemento utile per render più verisimile questa congettura.

Null'altro aggiungo sulla tecnica e sullo stile; perchè io devo qui limitarmi a parlare soltanto del soggetto della rappresentazione figurata, non essendomi consentito di dare riproduzioni policrome e in grande formato, indispensabili per lo studio stilistico delle singolarissime pitture (1). Di esse come opera d'arte, dirò occasionalmente solo quel poco che mi sembri opportuno, per farne comprendere il pregio veramente straordinario, in relazione col soggetto e con le probabili fonti di derivazione.

Spetta a Giulio De Petra il merito non piccolo di aver tracciato le linee fondamentali dell'esegesi: che la grande composizione rappresenti, cioè, riti dei Misteri dionisiaci. Null'altro egli voleva e poteva dirci in una « relazione » necessariamente sommaria, destinata alle « Notizie degli scavi », e pubblicata prima che fossero conchiuse le trattative di acquisto per parte dello Stato. Le mie δεύτεραι φροντίδες, per le quali ho avuto assai maggior tempo che non sia stato concesso al Maestro venerato e caro, cercano, dunque, di dare al disegno, delineato con mano sicura, maggiore evidenza d'ombre e di luci diverse, e spero anche più chiaro aspetto di verità.

---

(1) Per le fotografie, dalle quali derivano le tav. I-IV, ringrazio il Direttore Generale delle Antichità, dr. Corrado Ricci e il Direttore del Museo Nazionale di Napoli, dr. Vittorio Spinazzola. Pur troppo, alcune di queste fotografie sono mediocri e « non ancora definitive », come ebbe a scrivermi lo stesso Dr. Spinazzola; — onde è stato necessario ritoccarle, per ricavarne riproduzioni chiare e fedeli quant'era possibile. Al qual fine non ho risparmiato tutti i mezzi che mi erano consentiti, assistito dall'opera diligente e pazientissima del bravo disegnatore Ed. Baglione, addetto all'Istituto di Archeologia dell'Università di Torino. Ci servimmo non solo del confronto minutissimo di numerose fotografie derivate da negative diverse, eseguite sia appena scoperte le pitture (queste fotografie, preziose per la forza del colorito che allora gli affreschi conservavano, mi furono date dal Direttore Generale delle Antichità), sia dopo; ma anche di miei appunti grafici presi dinanzi agli originali, nelle ripetute e attentissime visite da me fatte a Pompei; e di altri gentilmente comunicatimi dal Dr. G. Spano e dall'Ing. L. Jacono, che qui ringrazio.

E furono anche d'aiuto, nella riproduzione fotomeccanica, altri efficaci mezzi che qui non giova ricordare.

Digitized by Google

La stessa topografia del triclinio ci avverte che il punto centrale di tutta la rappresentazione debba trovarsi nel mezzo della parete che sta di fronte alla porta d'entrata; — e che verso questo lato principale, dove l'azione sacra culmina nel rito più misterioso, si svolgano le scene dipinte sulle due pareti, simili ai lati di un grande trittico. Vedremo più innanzi quale sia questo gruppo centrale e quale significato esso abbia; poichè la nostra descrizione seguirà l'ordine successivo delle singole scene, cominciando naturalmente dall'estremità della parete a sinistra (lettera A, nella pianta: fig. 14), dopo la piccola porta d'ingresso, e mirando, sopratutto, al significato delle varie azioni rappresentate. Ogni particolare descrittivo che non abbia relazione con tale ricerca sarà intenzionalmente tralasciato.

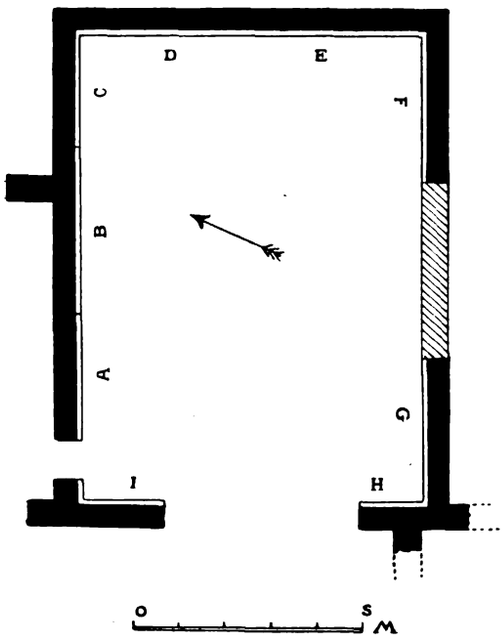


Fig. 14. — Pianta del triclinio

Due donne e un fanciullo (Tav. I e Tav. II, 1) formano il primo gruppo, capitale per la nostra esegesi. Il fanciullo è intento a leggere, tenendo nelle mani un « volume » di papiro: egli è calzato di alti calzari dipinti di giallo aurato, ed è nudo nel resto del corpo, tranne una benda che lo cinge sopra la vita. La donna che gli sta accanto seduta, gli mette sulla spalla la mano destra, fra le cui dita regge uno stilo, mentre nella sinistra, dall'anulare ingemmato, stringe un altro volume. L'altra donna, tutta velata, assiste all'azione, che desta subito la nostra più viva curiosità, e merita la più attenta e serena ricerca.

Segue una scena (Tav. II, 2) sul cui significato non può cader dubbio: quattro donne coronate di mirto — la pianta sacra dei Misteri, e de' cui ramoscelli anche gl' iniziati eran coronati (1) — compiono riti sacrificali. La prima, che ha non poche analogie, sia nel concetto che nel movimento e nelle forme, con la celebre statua di una Sacrificante, nota col nome di « Fanciulla d'Anzio » (2), reca nella sinistra un vassoio d'argento con cibi sacri (una grande torta, come sembra), e nella destra un ramoscello d'alloro; — le altre attendono ad azioni rituali, che non sembra necessario descrivere qui minutamente, ma che sono certamente di carattere lustrale. Il che è confermato da un importante particolare che ho potuto più volte osservare nelle pitture, ma che non è chiaramente visibile nelle riproduzioni derivate da fotografie insufficienti:

---

(1) Sulle corone di mirto, vedi Aristophan., *Ran.*, v. 324 ss., e lo scoliaste, *ibd.*: μυρσίνῳ στεφάνῳ ἐστεφανοῦντο οἱ μεμυημένοι. E tale uso è confermato sia da iscrizioni che da monumenti figurati: sul che vedi Pringsheim, *op. cit.*, p. 14.

(2) A tali analogie, molto evidenti, hanno accennato lo Hartwig e il Nicole (artic. cit. nella nota a p. 61). Ma bisogna aggiungere che questo soggetto della « Sacrificante » era già noto nella pittura murale campana, e ripetuto più volte con forme non molto dissimili: vedi Helbig, *Wandgemaelde*, n. 1794 ss., e specialmente n. 1797 (fotogr. del Mus. Nazion. di Napoli, n. 392); e cfr. Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler d. griech. u. roem. Sculptur* II, testo al n. 583 s.

Digitized by Google

dalle dita della mano destra della donna inchinata che regge la cesta, pendono alcuni stami ondulati, lunghi e di color rosso ora sbiadito; i quali nient'altro potrebbero essere che i κόκκινοι στήμονες di lana, evidentissimo simbolo di purificazione, nel sacrifizio che precede il compimento del Mistero (1). In intima connessione, anche formale, con questa scena delle sacrificanti, è la figura di Sileno liricine, una delle più belle e stilisticamente più accurate di tutta la grande composizione. Quantunque le forme del corpo tendano già a quel tipo di Silenopappos, predominante nell'arte ellenistica e poi nella romana, la testa conserva quelle impronte ideali di umana nobiltà, che l'arte del quarto secolo aveva dato alla figura di Sileno: ed è veramente piena di carattere e di espressione quasi patetica. Il mitico educatore del piccolo Dionysos si appoggia, con placido abbandono, ad un pilastro, su cui sostiene la lira e, reclinata la testa — come quelle delle sacrificanti, coronata di mirto — canta, accompagnando la voce coi tocchi armoniosi delle corde, mentre lo sguardo vaga in alto, lontano. Quantunque egli volga le spalle alle sacrificanti, il suono della sua lira e il canto — suoni e canti hanno, come è noto, un originario significato lustrale — sono certamente in relazione coi riti che qui si compiono. Chi, come me, è più volte entrato nel triclinio di questa Villa pompeiana, e si è intrattenuto ad interrogare gli attori dei riti misteriosi, sa che lo sguardo torna invincibilmente su questa magnifica figura, che è tra le più forti di carattere e di espressione. Forse non andremo lontano dal vero, supponendo che l'artista abbia intenzionalmente voluto dare ad essa forme dignitose e nobili, considerando l'ufficio assegnato a Sileno in tutta l'azione svolta nella grande composizione pittorica.

E basta, senza dubbio, la presenza di Sileno — se pur non si voglia, per ora, badare alle altre figure di esseri soprannaturali che si vedono nelle scene seguenti — per farci inevitabilmente pensare che tutta l'azione è *proiettata* nel campo lontano del mito, come abbiamo osservato per le altre opere d'arte prima esaminate; e tornano, quindi, alla memoria — per gl'immancabili, evidentissimi confronti — i sarcofagi, gli stucchi e le pitture della Casa romana alla Farnesina e della *Domus aurea*.

Si consideri, intanto, che il sacrifizio lustrale segue ad un'altra azione che non può non essere parimenti rituale e liturgica: che deve, quindi, stare in correlazione « ideologica » con tutto il resto della rappresentazione, ed avere, per conseguenza necessaria, carattere e contenuto mitico.

Chi è, dunque, codesto fanciullo dagli aurei calzari, e che cosa egli legge? E chi è la donna che gl'insegna con lo stilo e gli addita le parole sulle quali egli par che si soffermi con aperti occhi intenti, inarcando le sopracciglia?

Il fanciullo è l'iniziato, Dionysos; la donna è l'iniziatrice, la quale gl'insegna a leggere le sacre formule dei Misteri, dai libri rituali. Noi potremmo chiamarla Mystis, riferendoci alla tradizione poetica raccolta da Nonno e da me sopra esposta, o Teleté — l'iniziatrice κατ' ἐξοχήν — memori di questa personificazione non ignota all'antica arte greca (2): ma la scelta dell'uno o dell'altro nome non è essenziale per il fine della nostra esegesi.

---

(1) Vedi, per il significato simbolico delle bende o stami di lana *rossa:* Diels, *Sibyllin. Blätter*, p. 11; e cfr. oltre a p. 67, con le note 1-3.

(2) Fra le statue dei poeti antichissimi (Tamyris,

Digitized by Google

Alla quale gioverà, invece, aggiungere qualche commento sull'esistenza di codesti libri sacri, confermata dalla tradizione letteraria. È facile supporre che essi contenessero le formule sacramentali e le rivelazioni secrete sui Misteri, che, secondo le fonti ci affermano, solo i sacerdoti e gl'iniziati dovevano e potevano conoscere; e perciò, come abbiamo in Pausania (VIII, 15, 2), nel tempio di Demeter Eleusinia, a Feneo in Arcadia, nel quale si celebravano riti simili a quelli di Eleusi, codesti libri erano gelosamente conservati fra le due grandi pietre combacianti del così detto *Pétroma*, che era presso il tempio. Di là tutti gli anni, nella ricorrenza dei Misteri maggiori, i sacerdoti li traevano, e lettili agl'iniziati, tornavano, nella stessa notte, a rinchiuderli sotto la grave custodia. Nè di altre numerose testimonianze relative a questi rituali dei Misteri, è qui il caso di parlare estesamente, quantunque sia molto desiderabile rileggere i luoghi, degli antichi scrittori, esposti nella nota (1).

Sarà, forse, più opportuno rivolgere ancora la nostra attenzione alla figura di Dionysos, concepito come un *mystes* giovinetto. Egli è interamente nudo; ed è noto che la nudità sacra era prescritta in molte cerimonie del culto, e sembra anche nei riti della iniziazione, con quel significato lustrale caratteristico, su cui sono così numerose ed esplicite le testimonianze degli antichi scrittori e dei monumenti (2); e noi dobbiamo qui ricordare la figura del piccolo Dionysos iniziato, interamente nudo, in uno dei rilievi

---

Arione, Esiodo), vedute da Pausania (IX, 30, 2-3) sull'Elicona, eravi un gruppo di Orfeo accanto al quale stava Teleté: Ὀρφεῖ δὲ τῷ Θρᾳκὶ πεποίηται μὲν παρεστῶσα αὐτῷ Τελετή. Anche Nonno (*Dionys.* XVI, 399 ss.) conosce questa antichissima « iniziatrice » κατ' ἐξοχήν. Il nome ricorre anche, inscritto accanto ad una figura muliebre seduta, nel rilievo di Thyrea, ora al Museo di Atene (*Ann. dell' Ist.* I, tav. G, 1; Staïs, *Marbres et Bronzes*, p. 239, n. 1390; Svoronos, *Athen. Nationalmus.*, n. 1390, tav. IV); ma, come tutta la rappresentazione del rilievo, ancora non spiegata, è anche incerto se e a quale personaggio si riferisca l'iscrizione ΤΕΛΕΤΗ. Cfr. Roscher's, *Lexikon* III, col. 2125.

(1) Le fonti puoi leggerle raccolte nel libro sempre fondamentale del Lobeck, *Aglaophamus*, p. 193 ss. Vedi, per esempio, Galen. *de simpl. Med.* VII, 1: καὶ μυστερίων βίβλους ἐτόλμησαν ἔνιοι τῶν ἀμυήτων ἀναγινώσκειν, ἀλλ' οὐκ ἐκείνοις ἔγραψαν οἱ γράψαντες. — Paus. IV, 26, 8: nel luogo indicatogli da un sogno [per la costruzione di Messene], Epiteles trova, dentro un'idria di bronzo, una lamina sottilissima di stagno, arrotolata come un *volumen*, sulla quale eravi scritto il rituale dei Misteri (τῶν Μεγάλων θεῶν ἐγέγραπτο ἡ τελετή). Cfr. Paus. IV, 33, 5.

Sembra opportuno aggiungere che alcuni di questi libri, che si riferivano ad altri Misteri, specialmente dionisiaci, non essendo riservati soltanto ai sacerdoti, non erano assolutamente secreti; e a questo proposito basterà ricordare quel luogo di Demostene (*De Cor.*, p. 313), nel quale si allude ai riti per l'iniziazione dei Misteri di Sabazio, e si parla di codesti libri, che Eschine leggeva alla madre iniziatrice, (τῇ μητρὶ τελούσῃ τὰς βίβλους ἀνεγίγνωσκες κ. τ. λ Cfr. anche *De falsa legat*, 199). Ivi è anche riferita una delle formule, altronde nota, che in questi libri erano contenute: ἔφυγον κακὸν, εὗρον ἄμεινον (Cfr. Pseud. Plut. *Proverb. Alex.* 16). Vedi Lobeck, *op. cit.*, p. 646 ss.

Oltre i libri, esistevano anche ne' santuarî grandi iscrizioni che contenevano i rituali dei Misteri. Così, per esempio, quella di Lykosura (cfr. Paus. VIII, 37, 2): Dittenberger, *Syll. Inscript. graecarum* II[1], n. 939; — e principalmente quella di Andania, *ibd.* n. 653, nella quale, in mezzo a tante prescrizioni rituali, si parla anche dei βιβλία per la iniziazione (lin. 11-12).

(2) Vedili diligentemente raccolti ed illustrati da J. Heckenbach, *De nuditate sacra sacrisque vinculis* (*Religionsgeschichtl. Versuche und Vorarbeiten*, IX, 3, Giessen, 1911); cfr., per la nudità nei riti dei Misteri, p. 12 s.; e vedi G. Anrich, *Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluss auf das Christentum*; Göttingen, 1894, p. 200 ss.

La scena delle *Nubi* di Aristofane (v. 275-730), nella quale il Dieterich (*Rhein. Mus.* XLVIII, 1893, p. 275 ss. Cfr. Rizzo, *op. cit.*, p. 137 s.) ha riconosciuto la caricatura dei Misteri dionisiaci — o, diremo

Digitized by Google

di stucco della Casa romana, e nell' anforetta vitrea di Firenze (vedi sopra p. 47 e 57, fig. 8 e 11). A questa nudità completa fanno appena eccezione, nella pittura pompeiana, i calzari e la benda intorno al petto. A quelli abbiamo già più volte accennato; ma qui non sarà inutile aggiungere che essi sono dipinti come se fossero d'oro, e con tanta cura e ricchezza di particolari, da richiamarci vivamente alla memoria le tracie calzature donate ad Orfeo, delle quali è menzione nel tardo poemetto orfico delle Argonautiche (ἐμβάδα χρυσείῃσι τιταινομένην πτερύγεσσι: Orph., *Argonaut.* [Abel], v. 594).

E quanto alla benda, che era per lo più di lana rossa — materia e colore egualmente di significato lustrale ed apotropaico — torna opportuno ricordare l'uso religioso antichissimo e la superstizione popolare che attribuivano alle cinture, ai nodi, alle collane, ad ogni benda o stame posti intorno al corpo, nascoste virtù magiche e profilattiche (1).

Oltre gli scrittori — specialmente i Padri della Chiesa, che deridono codesta superstizione, ancora, però, così viva nel nostro popolo (si pensi, intanto, al nastro rosso, di cui si cingono le teste dei fanciulli nella cristiana cresima) — oltre gli scrittori, io dicevo, abbiamo anche numerosi monumenti figurati, per i quali assai chiaramente dimostrasi che codesti « legami » profilattici non eran posti soltanto intorno alle braccia o al collo, ma attraverso il petto e in altre parti del corpo (2).

Lo stesso uso acquista per gl' iniziati un significato rituale: essi sono, da queste bende, consacrati come i *témenoi* o recinti dei santuarî e come gli altari. Le bende e gli stami di rossa lana purificatrice sono per i *mystai* pegno e simbolo di quella purità corporea e spirituale, necessaria alla santità del Mistero (3). Nè altro significato potreb-

---

meglio, orfici — contiene un' allusione chiarissima alla nudità degli iniziati (v. 498 ss.):

> ἴθι νυν κατάθου θοίμάτιον. — ἠδίκηκά τι; —
> οὔκ, ἀλλὰ γυμνοὺς εἰστέναι νομίζεται.
> κ. τ. λ.

Nel rituale di Andania (v. sopra) è, invece, prescritto che i *mystai* dovessero indossare un abito bianco, rimanendo, però, a piedi scalzi. Ma questa « nudità » dei piedi — anch' essa rituale e sacra (cfr. Heckenbach, *op. cit* p. 23 ss., specialm. p. 28) — non è da riconoscere in quasi tutti i monumenti da noi trattati, poichè in essi il piccolo Dionysos conserva le ἐμβάδες, forse come suo attributo caratteristico, al quale l' artista ha subordinato la ragione del rito.

(1) L' importantissimo materiale classico e « folkloristico » relativo ai *sacra vincula*, è stato raccolto da Heckenbach, *op. cit.*, p. 87 ss. Cfr. specialmente p. 108 s. Vedi anche Hock, *Griech. Weihegebräuche*, p. 117 ss. Codeste virtù profilattiche erano principalmente utili alla protezione dei fanciulli. Vedi Joann. Chrysost., *in epist. I ad Cor. homil.* XII, 7 = *Patrol.* edid. Migne, vol. LXI, p. 105: τὰ περίαπτα.... καὶ τὸν κόκκινον στήμονα καὶ τὰ ἄλλα τὰ πολλῆς ἀνοίας γέμοντα..... κρόκῃ δὲ καὶ στήμων καὶ τὰ ἄλλα περιάμματα τὰ τοιαῦτα παιδίου ἐμπιστεύουσι τὴν ἀσφάλειαν. Cfr. Basil. *Schol. ad Gregor. Nazians.* = *Patrol.* ed. Migne, vol. XXXVI, p. 907: περιάμματα τὰ κατὰ τὰς χεῖρας καὶ τοὺς βραχίονας καὶ τοὺς αὐχένας, χλωσμάτιά τινα βεβαμμένα.... τὰ ὑπὸ γραιδίων τοῖς βρέφεσι ἐπιδεσμούμενα. ἐπάσματα δὲ τὰ ὑπὸ τῶν αὐτῶν τοῖς νηπίοις ἐπᾳδόμενα κ. τ. λ.

(2) P. Wolters, in *Archiv für Religionswiss.* VIII, 1905, *Beiheft*, p. 1 ss.; cfr. Hock, *op. cit.* p. 119, n. 2.

(3) Bekker, *Anecdota* I, 273: Κροκοῦν· οἱ μύσται κρόκῃ καταδοῦνται τὴν δεξιὰν χεῖρα καὶ τὸν ἀριστερὸν πόδα. καὶ τοῦτο λέγεται κροκοῦν. Cfr. Phot. *Lexikon*, ad voc. κροκοῦν. Vedi Wolters, *op. cit.* p. 22; Hock, *op. cit.*, p. 124; Heckenbach, *op. cit.*, p. 109. Nella figura di Dionysos della pittura pompeiana, non troviamo — è vero — questi fili di lana (κρόκαι) intorno alla mano destra o al piede sinistro, ma una benda intorno al petto. Abbiamo però osservato che i monumenti figurati raccolti dal Wolters (*op. cit.*) mostrano che i κόκκινοι στήμονες e i χλωσμάτια potevano mettersi in altre parti del corpo. Non hanno un significato diverso le bende (στέμματα, ταινίαι) e le corone adoperate in tanti riti religiosi.

Digitized by Google

be mai avere codesta benda nella figura da noi esaminata; poichè, nell'insieme di tanti altri elementi che concorrono a dimostrare la proposta esegesi, sarebbe davvero da ingenui pensare che il pittore avesse voluto soltanto decorare, in tal guisa, il corpo nudo del fanciullo.

Le figure delle Ninfe potrebbero sembrare, a prima vista, quelle di donne mortali, specialmente per i loro abiti e per i gioielli ond'esse sono tutte adorne (1). Ma chi rifletta al modo tenuto dagli artisti—e non da quelli antichi soltanto — nel rappresentare le Divinità ed altri esseri soprannaturali, non potrà proprio meravigliarsi che il nostro pittore abbia seguito la via de' suoi predecessori e de' suoi contemporanei. Il confronto più stringente ci si offre con le Ninfe o Baccanti del quadro rappresentante l'infanzia di Dionysos, nella Casa della Farnesina (fig. 5): si osservi quella tutta velata col ventaglio in mano, accanto all'altra appoggiata al lungo tirso, coperto il capo del *kekryphalos*, come una delle sacrificanti della tav. II, 2. Nè diversamente sono rappresentate le Ninfe o Baccanti nei rilievi degli stucchi, nell'anforetta di Firenze, altrove.

Perderemo ancora maggior tempo, per toglier di mezzo una difficoltà del tutto inesistente?... Si pensi alle donne del *thiasos* dionisiaco nei vasi dipinti greci e italioti; e basterà, certo, uno sguardo alle belle ed eleganti *thiasotai*, vestite secondo la moda attica del secolo quinto e adorne di diademi—le quali, in un'anfora della collezione Jatta a Ruvo, stanno, insieme coi Satiri, attorno a Dionysos sdraiato sulla *kline* (2) — per convincersi che l'arte non ha mai fatto codeste inutili distinzioni.

È stato osservato da qualcuno che queste figure muliebri della grande composizione pompeiana siano ritratti; ma io non so quale significato si voglia attribuire a tale parola. Poichè, se è innegabile che alcune teste abbiano tratti fortemente realistici e personali, sì da sembrare direttamente studiate e prese dal modello vivente, io non credo, però, che il pittore abbia avuto l'intenzione di riprodurre una determinata persona. In queste pitture, come in quelle, per tanti rispetti affini, della Villa di Boscoreale, gli esseri mitologici sono rappresentati con il sentimento e nelle forme della realtà e della vita, quale tutti i giorni cadeva sotto l'osservazione dell'artista. Non diversamente concepivano ed operavano i nostri pittori del Rinascimento, nel dare ai profeti e ai patriarchi, ai santi e alle Madonne — oltre che gli abiti e il costume degli uomini contemporanei — tratti fisiognomici improntati allo studio diretto del vero.

Nè, d'altro canto, è da stupire che il piccolo Dio della più lontana tradizione mitologica legga; che una Ninfa gl'insegni formule mistiche scritte in un sacro volume: chè di simili fantasie, fresche e odoranti del profumo ingenuo dell'arte — anche se non avessimo il luogo così esplicito di Nonno su Mystis institutrice e maestra al piccolo Dionysos della «divina iniziazione»—non mancherebbero davvero esempî numerosi e confronti sia nella pittura antica,

---

(1) La figura muliebre frammentata del gruppo centrale (Tav. III, 1) — quella che è certamente una Divinità nel cui grembo riposa Dionysos, — è anch'essa inanellata.

(2) Heydemann, *Satyr-und Bakchennamen* (*V.ns Hall. Winckelmannsprogr.*), Halle, 1880, [tav.]; Roscher's, *Lexikon* III, p. 2118, fig. 8. L'altro lato del vaso, in *Monum. Ist.* VIII, tav. 42; Roscher, *op. cit.* II, 2, 2454.

Digitized by Google

che in quella dei secoli XV e XVI. Basterà ricordare la figura di Athena che, deposto il grande scudo, scrive pensosa sull'aperto *diptychon* (1); e volgere il pensiero ad un soggetto, più volte trattato dai pittori del Rinascimento, che ha profonde analogie sentimentali con quello della prima educazione di Dionysos: la Madonna, cioè, che insegna a leggere al Bambino di Nazareth, indicandogli col dito le pagine alluminate di un libro (2).

Ma la stessa situazione e, vorrei dire, quasi la medesima intuizione artistica che nella pittura pompeiana, torna in un quadro, di spirito e di forme classiche, del Correggio; nel quale Mercurio, alla presenza di Venere, insegna Cupido a leggere; e, provvido educatore come la dionisiaca Mystis, accostando il dito sull'aperto foglio, guida l'occhio e la parola dell'alato fanciullo, che si piega tutto intento ad apprendere chi sa quali dolci formule di secreti « misteri » del cuore umano (3).

E quanto alla scena del sacrifizio, non è privo d'importanza un confronto che mi ero già proposto di fare (cfr. sopra, a pag. 47). In quel ciclo di quadretti del criptoportico della Casa romana alla Farnesina — non tutti, disgraziatamente, di soggetto riconoscibile, ma nei quali par che predominino scene di sicuro carattere dionisiaco — ce n'è uno (fig. 15) che ha non pochi elementi di composizione e formali, che si ritrovano nel gruppo delle sacrificanti (4). L'impronta dionisiaca è data dalla statuetta di Priapo sull'alta base a destra; e — come nella grande pittura di Pompei — sono, anche qui, le donne che compiono riti sacrificali sulle stesse « mense » basse, coperte di panneggi. Il confronto acquista,

Fig. 15. — Le sacrificanti bacchiche. — Quadretto dipinto nel criptoportico della Casa romana alla Farnesina. — Roma, Museo delle Terme.

(1) In due pitture vascolari molto simili: 1) Lenormant-De Witte, *Élite céramograph.* vol. I, tav. 77 (= *Vases de Luynes*, tav. 35); Baumeister, *Denkmäler* III, p. 1584, fig. 1642. — 2) Gerhard, *Auserles. Vasenbilder*, vol. IV, tav. 244.

(2) Alcuni esempi, indicatimi da P. Toesca: quadro di Raffaello, nell'*Eremitage* di Pietroburgo; — dello stesso Maestro, nella *National Gallery* di Londra (così detta « Madonna degli Ansidei ») — di Sandro Botticelli, nel Museo Poldi Pezzoli di Milano. In un altro quadro dello stesso Botticelli — la Madonna Chigi, ora nella Collez. Gardener di Boston (Steinmann, *Botticelli*, pag. 13, fig. 11) — un angelo presenta al Bambino un vassoio con grappoli d'uva e con spighe, il *mistico cibo* della sacra mensa, quasi la cista dei misteri dionisiaci. Questo quadro, così suggestivo, non può non richiamare al pensiero le profonde analogie dei riti della più antica religione cristiana con quelli dei Misteri.

(3) Su questo confronto, veramente singolare, ha richiamato la mia attenzione Corrado Ricci. Il quadro — conosciuto, appunto, col nome di « Educazione di Cupido » — è ora conservato nella *National Gallery* di Londra: vedi C. Ricci, *Antonio Allegri da Correggio*, London, 1886, p. 307, fig. a p. 308.

(4) *Monum. dell' Ist.* XII, tav. 29, 2.

Digitized by Google

naturalmente, maggior significato e prende la sua giusta luce dalle rappresentazioni riconosciute negli altri quadretti dello stesso ciclo.

Seguono ora due gruppi di figure (Tav. III, 1 e 2), le quali, pur non prendendo parte diretta allo svolgimento dei riti mistici, sono con essi in relazione « ideologica», poichè rappresentano il tradizionale *thiasos* del Dio, la cui presenza, nella vasta composizione pittorica, ha, come vedremo, significato semplicemente simbolico.

Sopra uno strano masso di pietra verdastra — che non ha quelle forme naturali o « paesistiche » che noi avremmo dovuto aspettarci, se la pittura derivasse da un originale della piena età ellenistica -- sta seduta una Satirisca (tale essa è indubbiamente, quantunque la testa non abbia tratti decisamente femminili), la quale con dolce atto materno porge la mammella ad un capriolo che a lei si è accostato per poppare; mentre una Panisca, dal tondo viso fanciullesco, smette di dar fiato alla siringa, e curiosa si volge verso l'incantevole gruppo, che desta la nostra più viva attenzione, anche per le sue fonti di derivazione artistica. Sapevamo — è vero — della esistenza di Satirische e Panische nell' arte antica e nella stessa pittura pompeiana (1); sapevamo, per la tradizione poetica, delle intime relazioni fra le fiere e le Menadi, le quali portano nelle braccia cerbiatti e lupicini, ad essi porgendo il seno da poppare (Eurip. *Bacch*, 655 ss. Nonn. *Dionys.* XIV, 361 ss. XXIV, 139 ss.) — ma nelle numerosissime rapppresentazioni del *thiasos*, ne' più svariati monumenti dell' arte antica, nulla c' è — o nulla, almeno, io conosco—che si possa addurre a confronto con questa pittura, tranne un cameo di sardonice dell' antica collezione Marlborough (fig. 16), nel quale è lecito riconoscere una certa analogia, almeno nel soggetto, e soltanto nella sua ispirazione principale. Una Menade sdraiata dinanzi ad una caverna, appoggiata ad una cista mistica, allatta una pantera, fra un' altra Baccante e un giovine Satiro, che guarda con intenti occhi, e scherzosamente molesta la pantera, tirandola per la coda; — oggetti del culto dionisiaco — i cembali, un cantaro, un timpano — sono sparsi sul terreno, accanto alla cista. Ha già riconosciuto A. Furtwàengler, che questa composizione originale deriva, senza dubbio, da una più importante opera d' arte, e precisamente da una pittura, come lasciano supporre lo sfondo del paesaggio e la disposizione delle figure in piani diversi. Ma io osservo che questa pittura doveva essere meno antica che l'originale da cui deriva l' affresco pompeiano, il quale è unico, per molti rispetti, fra tutte le opere rimaste dell' arte greca (2).

Fig. 16. - Menade che allatta una pantera. - Furtwängler, *Die ant. Gemmen*, tav. LXV, 46.

(1) Fr. Wieseler, *Weibliche Satyrn und Pane in der Kunst der Griechen u. Römer*, in *Götting. Nachrichten*, 1890, pag. 385 ss. e p. 491 s. — Per le rappresentazioni nella pittura pompeiana, vedi Helbig, *Wandgem.* n 442 b, e n. 408 (= Wieseler, *l. c.*, p. 390); Sogliano, *Pitture*, n. 236; *Guida Reusch*, p. 336; Mau, *Pompeji*, 2.ª ediz., p. 359.

(2) *Marlborough Gems* I, 50 = S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. 118, 50, e p. 121 (ivi precedente bibliografia); Furtwaengler, *Die ant. Gemmen*, tav. LXV, 46.

Digitized by Google

Torna alla memoria il quadro famosissimo di Zeusi, rappresentante una famiglia di Centauri, nel quale era dipinta una Centauressa allattante i suoi due nati (1). L'ardimento di Zeusi, con nitida percezione riconosciuto dal fine senso estetico di Luciano, consisteva nell'avere il pittore rappresentato, per il primo, i Centauri come « femmine », e nell'avere espresso artisticamente l'atto materno dell'allevamento di questi esseri mostruosi. Le analogie sono, come ognun vede, chiarissime, quantunque le forme interamente umane della Satirisca abbiano reso più facile il cómpito all'ignoto maestro della composizione originaria.

Aleggiava ancora in essa lo spirito del grande pittore di Heraklea? Forse non è da escludere interamente, considerando le fondamentali linee stilistiche di questa eccezionalissima pittura pompeiana. Ma noi, per la ragione sopra addotta (pag. 63), dobbiamo tornare all'esegesi, lasciando che altri — e speriamo sia presto — ci dia un'edizione critica della magnifica opera d'arte.

Col gruppo idilliaco della Satirisca allattante contrasta l'alta figura di una donna del ciclo dionisiaco, la quale, come indicano il movimento assai concitato, il gesto della mano sinistra e la direzione dello sguardo, fugge in preda al terrore, dinanzi all'improvviso apparire e all'atto violento di una misteriosa donna alata (Tav. IV, 1). La fuggente appartiene, dunque, ad un altro momento dell'azione, del quale parleremo più innanzi.

***

Con essa termina il lato sinistro della grande composizione; e voltando l'angolo della parete settentrionale del triclinio, siamo ora alla parete di fronte all'ampia porta d'entrata. Le figure sono nettamente distribuite in tre gruppi. Nel primo, a sinistra (Tav. III, 2), è facile vedere la continuazione del *thiasos:* un vecchio Sileno corpulento, dalla testa coronata di edera, con espressione volgare e tanto diversa che il nobile Sileno liricine, sta accoccolato sopra un basso podio; e mentre guarda, come attonito, verso la fuggente, un giovine Satiro beve da un capace *skyphos* che il vecchio regge con entrambe le mani e l'altro avvicina a sé, spingendolo, dal fondo, con la mano sinistra. Dietro di lui si affaccia un altro Satiro, dallo sguardo stranamente rivolto verso gli spettatori, e solleva col braccio destro proteso una maschera silenica sulla testa di Sileno: contrasto fra la realtà della vita e il « tipo » costituito dall'arte.

Ma quale è veramente l'azione compiuta da queste tre figure? C'è, in esse, un significato simbolico determinato, che stia in diretta relazione coi riti che si compiono? Io non lo credo o, almeno, non so scorgere questo profondo significato. Nelle pitture vascolari rappresentanti il *thiasos* dionisiaco non mancano Sileni e Satiri che mescono e bevono vino (vedi, per es., il cratere citato della collezione Jatta); ma noi possiamo addurre un confronto assai più vicino con uno dei rilievi di stucco che rappresentano l'iniziazione del piccolo Dionysos (fig. 8), nel quale vediamo, sul lato destro del quadro, un Satiro

(1) Lucian. *Zeuxis*, 3-7 (= Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Gesch. d. bild. Künste*, n. 1663). — Cfr. le osservazioni di H. Blümner, *Archaeol. Studien zu Lukian*, p. 38.

Digitized by Google

che versa dall' otre il vino in un grande cratere. Il significato è quello generale e comune che deve attribuirsi al *thiasos*, quale espressione visibile delle beatitudini ultraterrene degl' iniziati; — e come il bere a larghi sorsi il dolce vino dalle tazze capaci, così la maschera è simbolo, anch' esso comune e notissimo, specialmente nelle rappresentazioni funerarie, di una nuova e più felice esistenza.

Fig. 17. – Sileno con Dionysos bambino (Le Bas, *Voyage archéol. en Grèce — Monum. figurés*, tav. 27). — Atene, Museo Nazionale.

Che se poi sembrasse strana la presenza della maschera silenica accanto a Sileno vivente, si confronti — per codesta libertà dell'arte, che sopprime le relazioni di tempo, accostando gli esseri soprannaturali della leggenda lontana alle tarde invenzioni degli uomini — il gruppo marmoreo, trovato nel Teatro di Dionysos ad Atene, rappresentante Sileno che porta a cavalcioni sulla spalla sinistra il piccolo Dionysos, il quale accosta una maschera scenica accanto alla testa del suo saggio educatore (fig. 17). Identico a quello della pittura è il concetto che l'artista ateniese del secolo quinto — poichè il gruppo di cui parliamo è, appunto, un originale attico della fine di quel secolo — ha voluto esprimere nell'avvicinare, in azione di contrasto, i nobili tratti dell'arte alla realtà della vita: è lo stesso motivo, ma forse con significato alquanto diverso, poichè nel gruppo marmoreo la maschera altro non potrebbe essere che il simbolo di Dionysos come Dio del teatro. Si confronti anche quella pittura vascolare nella quale è lo stesso Dio che, in mezzo al *thiasos*, presenta ad un Satiro una maschera tragica (1). A voler troppo profondamente spiegare codeste ingenuità o immaginazioni fantastiche dell'arte, cadremmo nelle ancora più fantastiche teorie dei simbolisti: e l' argomento, che è tutto pieno di « misteri », si presterebbe fin troppo alle più pericolose, quantunque dottissime, aberrazioni... dionisiache.

Se invece dovessimo muoverci nel terreno assai più dilettoso delle osservazioni stilistiche, molte cose avremmo da dire — ma senza le tenebre della religione antica e le spine degli antichi testi frammentarî — sulla composizione di questo gruppo e sullo scorcio del Satiro che beve; e potremmo distribuir lode o biasimo al pittore, guardandoci, però, dal chiedergli conto sia delle « idee » che egli volle esprimere, sia delle intenzioni e della fede del ricco pompeiano — uomo certamente « dionisiaco » — che gli commise le grandi pitture.

---

(1) Il gruppo di Sileno e Dionysos è riprodotto, in modo insufficiente, in *Arch. Ephem.* 1839, n. 325, e in Le Bas, *Monum. figur.* tav. 27 (cfr. Reinach, *Répert. de la statuaire* II, p. 64, n 8). Le sole teste riprodotte da P. Arndt, in *Einzelaufnahmen*, n. 643. Vedi per le descrizioni: Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n. 1503; Staïs, *Marbres et bronzes du Musée Nation.*, 2ᵉ édit. p. 88, n. 257. – Il vaso del quale ho fatto cenno è un cratere della Gliptoteca di Monaco: Jahn, *Beschreibung*, 848; *Arch. Zeit.* 1855, p. 148, tav. 83.

Digitized by Google

Eccoci, intanto, al gruppo centrale di questa parete e di tutta la composizione: Dionysos, dalle forti e fiorenti forme giovanili, cinto il capo di edera verde, siede sopra uno sgabello, e tutto languido si appoggia e si abbandona in grembo ad una Dea, seduta più in alto di lui, in un trono elevato su marmoreo podio. Il bianco mantello gli è scivolato dalle spalle e dai fianchi, il tirso è caduto attraverso il corpo; il piede sinistro, cinto al malleolo da aureo monile attortigliato, è scalzo, e il sandalo è deposto accanto al tirso. Della figura femminile rimangono la parte inferiore, l'avambraccio destro con la mano mollemente adagiata sul petto del Dio, e la mano sinistra; di quella di Dionysos manca soltanto la parte superiore della testa e delle due avambraccia con le mani.

Nonostante questa disgraziata rovina parziale della pittura, noi possiamo avere una esatta e precisa idea, anzi l'immagine completa e sicurissima, delle parti mancanti del gruppo, ricavandola dal confronto con un cameo, ora conservato nel Museo Imperiale di Vienna, e con due monete di Smirne, pertinenti alla tarda età imperiale romana, delle quali esistono esemplari conosciuti, a Londra e a Monaco di Baviera (1). Basta uno sguardo alle figure 18 e 19 e alla tav. III, 2 — quantunque molti particolari siano andati

Fig. 18. — Cameo di sardonice: Dionysos e Kore (Eckhel, *Choix de pierres gravées*, tav. XXIII). — Vienna, Museo imperiale.

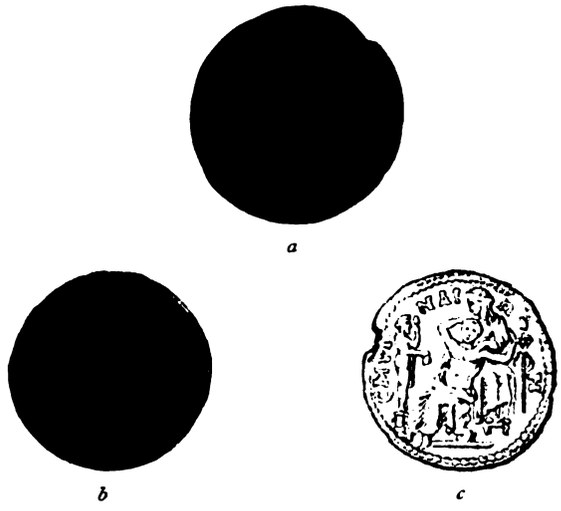


Fig. 19. — Monete di Smirne: Dionysos e Kore (*a* e *b*, nel Mus. Britann. - *c*, nella Gliptot. di Monaco)

perduti nella riproduzione fotografica — per riconoscere, più che la somiglianza, l'identità quasi assoluta, anche nei particolari e negli accessorî, fra il gruppo dipinto nel triclinio e i rilievi del cameo e delle monete; — sì che io non so quante altre volte sia dato

(1) Cameo di sardonice, alt. m. 0,047, largo m. 0,036, pubblic. per la prima volta da Eckhel, *Choix de pierres gravées*, Vienne, 1788, tav. XXIII (= S. Reinach, *Pierres gravées*, tav. III, 23); Arneth, *Die ant. Cameen d. k. k. Münz und Antiken Cabin. in Wien*, Wien, 1849, tav. XIX, 3; Panofka, *Dionysos und die Thyaden*, tav. III, n. 7 (in *Abhandl. d. k. Preuss. Akad. der Wiss.*, 1852).

Non mi è stato possibile avere il calco di questo cameo, il quale, disgraziatamente, non è pubblicato nell'opera di A. Furtwängler, *Die ant. Gemmen*. Quindi sono stato costretto a riprodurre la incisione datane dallo

Digitized by Google

ritrovare nell' arte antica, e fra monumenti di varie classi, un' identità così completa, che ci persuade subito dell' esistenza di un prototipo comune, probabilmente di un grandioso gruppo destinato al culto in un santuario.

Descrivere il cameo o le monete sarebbe lo stesso che ripetere la descrizione della pittura; quindi ci limiteremo a notare le lievi differenze. Il movimento del braccio sinistro di Dionysos è alquanto diverso nel cameo, poichè il gomito poggia sulla coscia della Dea e l'avambraccio è nascosto dal panneggio; nelle monete, invece, abbiamo lo stesso movimento che nella pittura. La gamba e il piede destro di Dionysos sono, nel cameo e nelle monete, meno distesi; anzi tutta la metà inferiore del corpo è meno allungata, certamente per motivi di spazio. Il tirso, nel cameo, non è sovrapposto sulla figura del Dio: e ciò per difficoltà di tecnica, chiare ed apprezzabili; — nelle monete, esso è posto alla sinistra del gruppo. Variante notevole — quantunque a noi manchi l'esame diretto del monumento originale o del suo calco, e siamo, per ora, costretti a servirci di riproduzioni antiquate — sembra questa: che nel cameo entrambi i piedi di Dionysos sono scalzi, e non si vede il sandalo deposto accanto al podio del trono.

Nessuna traccia ci rimane, nella parte conservata della pittura, per poter dire se anche in questa esistesse, dietro il gruppo, la statuetta di Priapo, come nel cameo; ma l' altezza del fregio, chiuso nella decorazione architettonica, ci rende assai difficile di ammettere questa possibilità. La medesima statuetta vedesi, nelle monete, alla destra del gruppo (1). L' osservazione di questa figura, apparentemente accessoria, ha qualche importanza, poichè qui, come in altri dei monumenti ora studiati — nella coppa di M. Perennio, nei quadretti e negli stucchi della Farnesina, nell' anforetta del Museo di Firenze — la statuetta di Priapo trovasi sempre rappresentata come « idolo del culto »; e se la sua presenza fra i riti dionisiaci può sembrare, a prima vista, molto comune, essa assume, però, un significato speciale, considerando il fine della nostra ricerca, che mira a ricollegare monumenti varî in un ciclo unico per comunanza originaria di soggetto.

Al qual fine, gioverà certamente rivolgere ancora l' attenzione ai quadretti della Casa romana della Farnesina, in uno dei quali ritroviamo, se non proprio il gruppo comune alla grande pittura pompeiana, al cameo o alle monete, la figura di Dionysos, in

---

Eckhel, quantunque stilisticamente poco fedele. In essa, la statuetta è stata disegnata « sans la partie qui désigne Priape, mais qu' on s' est dispensé de faire exprimer dans l' estampe », per scrupolo poco scientifico del dottissimo Abate; ma che io ho fatto di nuovo aggiungere, collazionando la figura data dal Panofka, in mancanza del calco del cameo.

Le monete di Smirne sono dell' età di Domiziano (*A Catal. of greek coins in the Brit. Mus.* — Ionia: Smyrna, n. 138, tav. XXVI, 11) e di Giulia Domna (*ibid.* n. 395; e Streber, *Numism. nonnulla ex Mus. Regis Bavariae* etc. in *Abhandl. d. Münchn. Akad.* I, 1833, tav. IV, 3). Le nostre figure 19 *a, b* derivano da calchi gentilmente mandatimi dal Brit. Museum.

(1) Non è inutile osservare, per la composizione artistica del gruppo, che figure sedute accanto ad erme di soggetto dionisiaco sono frequenti nell' arte ellenistica, come sappiamo da numerosi esempî nelle terrecotte, nelle pitture murali (Statuetta di Tanagra, rappresentante fanciulla seduta accanto ad erma di Sileno: Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 81, fig. 26. — Quadretti sull' attico di una camera, nella Casa romana alla Farnesina, ora nel Museo delle Terme, etc.). — Lo schema di Dionysos in grembo ad Arianna nella pittura pompeiana (p. es. Helbig, *Wandgem.*, n. 404) ha profonde differenze che qui non importa rilevare.

Digitized by Google

atteggiamento qnasi intieramente uguale (fig. 20). Egli è seduto su di un plinto e mollemente appoggiato sopra un altro più alto, dietro il quale s'innalza una colonna: non riposa in grembo alla Dea, ma volge il viso ad una giovine donna che siede a lui daccanto, e par che benevola lo guardi.

Lo stato poco felice della pittura — che è, ora, quasi completamente scomparsa — non ci consente di penetrare più addentro nell'azione di queste due figure principali, e tanto meno delle altre secondarie; ma sembrami di poter riconoscere in questo quadretto una « variante » del motivo artistico da noi esaminato. Il che è tanto più importante, in quanto che abbiamo già veduto e continueremo a vedere altre relazioni fra questo ciclo di quadretti e la grande pittura pompeiana.

Fig. 20. — Quadretto nel criptoportico della Casa romana alla Farnesina: Dionysos (e Kore?). — Roma, Museo delle Terme.

*
* *

La questione esegetica deve quindi rivolgersi al gruppo delle due divinità sedute; tanto più che essa, fatta, già molti anni or sono, per il cameo e per le monete (1), ritorna al nostro esame con maggiori elementi di giudizio, ora che di questa rappresentazione figurata abbiamo dinanzi il monumento di gran lunga più insigne, e non già isolato, ma nel mezzo di una grande composizione pittorica, dalla quale esso riceve più chiara luce e quasi nuova vita nell'arte e nella religione greca.

Nel cameo e nelle monete si è creduto di riconoscere Dionysos e Semele; il che non manca di verisimiglianza, se si confronta l'incantevole incisione di uno specchio etrusco, nel quale Dionysos giovinetto, reclinandosi indietro, stringe nell'arco tenero delle braccia la madre Semele, che su di lui si piega, come per averne il bacio. Poichè, sia in questo gruppo elegantissimo — capolavoro, certamente, di un greco artefice, nel suo modello originario — che in altri minori rammentati nella nota (2), c'è una chiara analogia

(1) Vedi Roscher, *Lexikon* I, 1, 1146 [Stoll]; ed ivi la precedente bibliografia. Lo Stoll crede che il motivo originariamente trovato per rappresentare Dionysos e Semele sia stato poi esteso alla rappresentazione di Dionysos-Ariadne.

(2) Gerhard, *Etrusk. Spiegel* I, tav. 83; Martha, *L'art étrusque*, p. 547, fig. 374. È noto che i nomi inscritti accanto alle figure ne rendono sicura l'esegesi. Cfr. la pasta vitrea del Museo di Berlino, in Müller-Wieseler, *Denkmäler* II, tav. XXXVI, 430, e gli al-

Digitized by Google

nella situazione, se non proprio nello schema artistico e ancora meno nelle forme stilistiche, col gruppo rappresentato nel cameo e nelle monete, ed ora nella pittura pompeiana. Ma io credo di poter dimostrare che, in questa, le due figure siano quelle di Dionysos e di Kore, benchè non mi sfugga che nella leggenda e nella religione dionisiaca sono così strette le analogie fra Semele e Kore, che l'idea fondamentale ed inspiratrice dell'opera d'arte rimane sostanzialmente unica, qualunque dei due nomi si voglia dare alla Dea seduta in trono (1).

Numerose e molteplici sono, infatti, le relazioni di Dionysos con le divinità inferne Demeter e Kore e con le altre del ciclo eleusinio, concepite egualmente come personificazioni delle potenze fecondatrici del mondo sotterraneo, dal quale esse appaiono o risorgono; onde all'*ánodos* di Kore corrisponde l'*epiphánia* di Dionysos. Le feste in onore dell'una o dell'altro hanno somiglianza grande nei riti simbolici delle Antesterie e delle Antesforie, i quali sono egualmente compiuti dalle donne, ed hanno un carattere così fortemente naturalistico, che a noi potrebbe sembrare osceno. Da queste concezioni analoghe derivano una quantità di somiglianze, di relazioni o connessioni fra il culto di Dionysos e quello delle divinità eleusinie, specialmente nei riti e nella religione dei Misteri (2). Ma ancor più degna di esser richiamata alla memoria è per noi la notizia conservataci da Proclo, che i Misteri orfici comprendessero l'iniziazione a Kore, oltre che a Dionysos (3).

In quali relazioni stiano, tanto nella concezione dei Misteri, che nella nostra pittura, le due Divinità così strettamente unite e così affettuosamente rappresentate, io credo sia possibile dirlo, non allontanandosi dalla tradizione più costante e meglio accertata sulla religione orfica. Quindi noi non tenteremo di rimettere in campo la vecchia congettura sulle mistiche nozze di Dionysos e Kore, male fondata sulla arbitraria interpetrazione di un rito simbolico che si compiva nelle Antesterie di Atene: quello, cioè, nel quale erano rappresentate le nozze di Dionysos con la Basilinna, sposa dell'Archon Basileus; poichè è oramai fermo nella dottrina, che in questo rito mistico la sposa rappresentava la città di Atene, la comunità dello Stato, fecondata dal giovine Dio che imper-

---

tri monumenti citati dallo Stoll, nel luogo cit. nella nota precedente.

(1) Semele è spesso concepita come divinità del mondo sotterraneo, e la sua *ánodos* corrisponde a quella di Kore (cfr. Harrison, *Prolegom. to the Study of greek Religion*, p. 404 ss.) L'*ánodos* di Semele a Trezene avviene insieme con quella di Dionysos (Paus. II, 31, 2); e con il culto di questa divinità-madre sono ricollegati i riti orfici, i *trieterica*, i Baccanali romani (*Hymn. orph.* XLIV; Ovid., *Fast.* VI, 497 etc.). Cfr. principalmente Lobeck, *Aglaophamus*, I, p. 619 s.; Gerhard, *Akad. Abhandl.* II, p. 167 s. — La congettura del Gerhard (*ibd.* p. 208, n. 106) di concepire Semele non come madre, ma come sposa o amante di Dionysos è infondata, per le ragioni che diremo tra breve.

(2) Gerhard, *op. cit.* II, p. 159 ss. e i luoghi degli scrittori antichi ivi citati con larga e fondamentale dottrina; e cfr. Nilsson, *Griechische Feste*, Leipzig, 1906, p. 287 s. Come esempio caratteristico di queste connessioni, ricordiamo quello del *Nymphón* fra Sicione e Fliunte (Paus. II, 11, 3), nel quale al culto di Demeter e Kore fu più tardi aggiunto quello di Dionysos. Diversamente era avvenuto nelle feste lenee di Mykonos, nelle quali al culto originario di Dionysos si era poi aggiunto quello delle divinità eleusinie. Ma cfr. Nilsson, *l. c.*

(3) Procl. *in Platon. Tim.* V, p. 330 ab (= *Orphica*, fr. 226 [Abel]): ἧς [cioè la vita beata] καὶ οἱ παρ' Ὀρφεῖ τῷ Διονύσῳ καὶ τῇ Κόρῃ τελούμενοι τυγεῖν εὔχονται·

κύκλον τ' αὖ λῆξαι καὶ ἀναπνεῦσαι κακότητος.

Digitized by Google

sona le forze creatrici della Natura (1). Non diverso, nè meno poetico, era il concetto del mistico anello che Venezia offriva e consacrava, per mezzo del suo Doge, alle feconde profondità del mare.

Certo non è alieno dalla religione dei Misteri il rito simbolico dello sposalizio dell'iniziato con la divinità, alludente ad uno ἱερὸς γάμος di Dionysos con Kore (2), quantunque in circostanze diverse che nelle Antesterie; ma nelle dottrine degli Orfici, Kore-Persefone è la madre di Dionysos-Zagreus; onde io non credo possibile vedere espresse altre relazioni, sia nelle figure del cameo e delle monete, che in quelle della grande pittura pompeiana (3). In esse è, dunque, rappresentato Dionysos «chthonios» o inferno, in grembo alla madre Kore; ed il gruppo emblematico, posto, nella pittura pompeiana, in mezzo allo svolgimento dei sacri riti, allude alla beatitudine eterna dell'iniziato.

Chi, poi, voglia richiamare al pensiero i documenti autentici di codesta religione — le laminette auree inscritte, trovate principalmente nelle tombe della Magna Grecia — rivedendo le due simboliche figure, ricorderà le parole poeticamente dette, in una delle laminette di Thurii, dall'anima dell'iniziato: che essa, cioè, se ne volò via dal ciclo luttuoso e duro [delle terrene esistenze], e con rapido piede raggiunse la mèta agognata, e discese in grembo alla Signora, regina infernale:

κύκλου δ' ἐξέπταν βαρυπενθέος ἀργαλέοιο
ἱμερτοῦ δ' ἐπέβαν στεφάνου ποσὶ καρπαλίμοισι,
δεσποίνας δ' ὑπὸ κόλπον ἔδυν χθονίας βασιλείας.

Poichè il *mystes* è, nelle dottrine orfiche, identificato con lo stesso Dionysos, si trasforma nel Dio, diventa un *Bakchos*: ond'egli, che è già di stirpe divina (γεννέτης τῶν θεῶν: *Axioch.*, p. 731 D), ben può aspirare a trovar conforto e beatitudine imperitura nel seno materno di Kore-Persefone (4).

---

(1) Le fonti su questo rito (Demosth. *c. Neaer.* 73, 76, 110; Hesych. *ad voc.* Διονύσου γάμος) non ci consentono di accettare come probabile la congettura alla quale ho accennato. Essa appartiene al Böttiger, *Archäol. d. Malerei*, p. 209; a C. O. Müller, *Die Etrusker*, bearb. von Deecke, II, p. 100, n. 65a; e *Allg. Encykl.* ad voc. « Eleusinien » p. 290, n. 59; al Guigniaut, *Mém. sur les Mystères de Cères*, p. 23; — e fu poi svolta, con molta dottrina, dal Gerhard, in *Annali dell' Istit.* 1857, p. 211 ss., e *Akad. Abhandl.* II, p. 156 ss. — Egli crede che madre e figlio (Kore e Dionysos) siano congiunti allo stesso modo che la madre degli Dei con Hermes, e Persephone con Zeus: congiungimento contro natura, ma con significato mistico. Lo stesso Dionysos è rappresentato ora come sposo di Demeter, ora come bambino (Iakchos) poppante dal seno di Demeter. La Dea della fecondità terrestre e della vegetazione, sarebbe concepita come sposa, a primavera, e, dopo, come madre. Cfr Decharme, *Mythol. de la Grèce ant.* 2.ª ediz., p. 446; Maas, *Orpheus*, p. 57 s., etc.

(2) Vedi Dieterich, *De hymnis orphic.*, p. 38, e *Mutter Erde*, p. 106; e cfr. Gruppe, in Roscher's, *Lexikon* III, 1124.

(3) Sulle fonti del mito, essenzialmente orfico, dell'incesto di Zeus con la figlia Kore, onde nasce Dionysos-Zagreus, vedi Lobeck, *Aglaophamus* I, p. 547 ss. Queste leggende furono poi trattate poeticamente, come prima abbiamo detto, dai poeti alessandrini Callimaco ed Euphorion, ai quali ricollegasi, seguendo fedelmente le tradizioni orfiche, Nonno nelle *Dionisiache* (V, 563 ss.; VI, 155 ss; X, 293 ss. = *Orphica* [Abel], p. 224 ss.).

(4) Sul carattere inferno di Dionysos-Zagreus, vedi Harpocr., *ad voc.* λεύκη· χθόνιος ὁ τῆς Περσεφόνης Διόνυσος. Da ciò la sua identificazione con Hades, che sem-

Digitized by Google

A maggior riprova del carattere inferno del Dio, cade in acconcio un' osservazione sul piede che vedesi scalzo nella figura. Dovremo forse credere che, nel dolce languore della divina ebrezza, Dionysos abbia voluto liberarsi di uno dei sandali, o abbia dimenticato di calzarlo?... Da una simile spiegazione troppo semplice, per non dire addirittura ridicola, dobbiamo davvero astenerci, pur conoscendo che l'arte greca, dopo il secolo quinto e specialmente nell'età ellenistica, dà agli Dei forme, abitudini ed azioni umane.

Ricordiamo, piuttosto, che esistono, nell' antica tradizione letteraria, esplicite testimonianze sull'uso di compiere determinate azioni, per lo più di carattere sacro, rimanendo con un piede scalzo. In tal modo Didone, abbandonata da Enea, si consacra agl' Inferi (Verg. *Aen.* IV, v. 517 ss.):

ipsa molam manibusque piis altaria iuxta
spargens umida mella saporiferumque papaver,
unum exuta pedem vinclis, in veste recincta,
testatur moritura deos et conscia fati
sidera. . . . . .

E quando l'incantatrice Medea evoca Ecate (Ovid. *Metam.* VII, v. 182 s.):

egreditur tectis vestes induta recinctas,
nuda pedem, nudis umeros infusa capillis.

Quest'uso è confermato da non pochi monumenti dell'arte antica, nei quali sono rappresentate figure calzate di un sandalo solo. Due esempî insigni ne abbiamo, uno nella statua del Palazzo Barberini, nota col nome di « Supplice », ma che rappresenta, forse, la Pythia; e l'altro in un rilievo trovato nello Asklepieion di Atene, nel quale vedesi, fra Apollo ed Igea [?], Asklepios non già come Dio della Salute, ma dei profetici responsi. Il carattere inferno delle divinità degli oracoli non ha bisogno di esser qui dimostrato: basterà ricordare i riti dei sacerdoti di Dodona; — ed anche se la statua Barberini fosse di destinazione funeraria, come qualcuno ha pensato, la conclusione, per il rito di cui parliamo, rimarrebbe immutata.

È poi degno della maggior considerazione per il nostro assunto, il fatto che una statua di un giovine iniziato ai Misteri (παῖς μυηθεὶς ἀφ' ἑστίας), è calzata anch'essa di un sandalo solo (1).

---

bra, però, dovuta ad una speculazione filosofica di Eraclito (Clem. Alex. *Protrept*, p. 306 = Heraclit. fr. 15 [Diels]). Vedi E. Rohde, *Psyche* II, 2.ª ediz., p. 116, n. 1; M. P. Nilsson, *Griech. Feste*, p. 266, n. 1.

Per le laminette orfiche, vedi principalmente la silloge di D. Comparetti, *Laminette orfiche, edite ed illustrate*, Firenze, 1910 [ivi la precedente bibliografia]. Il luogo da me citato nel testo, è stato variamente discusso ed interpetrato; sul che vedi, oltre Comparetti, *op. cit.*, p. 27 s., Rohde, *op. cit* p. 421 ss., Gruppe, in Roscher' s, *Lexikon*, III, 1, 1124; Dieterich, *Mutter Erde*, p. 55. — Per altre ricerche particolari, relative alle laminette orfiche, cfr. gli scritti più innanzi citati.

(1) Per la « Supplice » Barberini, vedi la descrizione e la bibliografia in Helbig-Amelung, *Führer* II, n. 1820; per la statua del giovinetto iniziato, *ibid.*, n. 908; per il rilievo dell' Asklepieion, Svoronos, *Athen. Nationalmus.* I, tav. 53, p. 333.

Già E. Q. Visconti aveva messo in relazione i versi di Virgilio con la statua Barberini; e quantunque la i-

Digitized by Google

Per questi e per altri motivi, è chiaro che trattasi di un rito relativo al culto delle Divinità sotterranee, con le quali sia Didone e Medea, sia la Pythia, Asklepios e l' iniziato desiderano e devono rimanere in continuo contatto, per mezzo del piede nudo; così come Dionysos, beato in grembo a Kore-Persefone, deve supporsi in contatto con Gaia, con la Terra Madre, dalla cui venerazione e religione, quale potenza fecondatrice, origina il Mistero sacro.

Osserviamo, in fine, che questo gruppo di Dionysos e Kore è indipendente dalle vere e proprie azioni che si svolgono nella vasta composizione pittorica, ed è concepito come emblema sacro, per esprimere, con forme immediate e tangibili, il significato delle sacre cerimonie e la finalità ultima dei Misteri.

Un tale trasporto di simboli a quello stesso passato lontano della leggenda mitologica da cui essi traggono la loro origine, questo, dirò così, mezzo di « anticipazione artistica », per cui il gruppo di Dionysos e Kore è raffigurato come emblema nella medesima composizione che rappresenta Dionysos iniziato, non è nuovo nell'arte antica. Esso procede da quello stesso concetto — scelgo gli esempî rimanendo nei monumenti del ciclo dionisiaco — a cui dobbiamo, oltre che le statuette di Priapo (nel cameo, nelle monete e nelle altre opere d'arte sopra ricordate), anche la statua bronzea di un satiro ebro sull'attico del peribolo, e quella di una divinità dionisiaca sopra un alto basamento, proprio nello stesso quadro (cfr. fig. 6), nel quale vediamo l'infante Dionysos in grembo alla Ninfa nutrice.

Ciò vuol dire che, prima di giudicare quest'arte -anzi l' arte — con la logica serrata, quasi col regolo e col « regolamento » di qualche filologo dilettante di cronologia... mitologica, sarebbe meglio distruggere i monumenti della pittura e della scultura antica, e tornare alla grammatica!

Definiti così il carattere e il significato delle due figure, aggiungiamo che una certa analogia si può riconoscere, quanto allo schema generale della composizione, nei gruppi rappresentanti Dionysos con Ariadne, seduti o sdraiati sulla *kline*, in mezzo al *thiasos* orgiastico, gruppi dei quali non sono rari gli esempî nella pittura vascolare.

E qui torna opportuno osservare che nei vasi attici della seconda metà del quinto secolo e in quelli del secolo quarto, e poi nei vasi italioti, il *thiasos* va perdendo quel carattere d'incomposto e licenzioso « orgiasmo », spinto fino al più crudo realismo, quale noi vediamo nei vasi a figure nere e in quelli del periodo dei grandi maestri dello stile severo a figure rosse; e acquista un'impronta, forse anche un significato diverso, pacata-

---

dentificazione della statua per Didone fosse errata, il principio da cui essa muoveva era giusto. Vedi ora *Atti d. Pontif. Accad. rom. di Archeologia*, 1905, p. 115 ss. [Amelung]; cfr. anche Heckenbach, *De nudit. sacra*, p. 48 s. — Sulla questione è tornato Fr. Hauser, *Die Statue der « Schutzflehenden » im Palazzo Barberini*, in *Oesterr. Jahresh.* XVI, 1913, p. 57 ss., e p. 63 s. (ivi per il rilievo dello Asklepieion). Lo Hauser ha supposto che la statua Barberini rappresenti la Pythia; ed ha osservato che il rito di cui parlasi non imponeva che fosse scalzo il piede sinistro, come è detto soltanto in alcune fonti.

Anche il monile che si vede nel piede destro di Dionysos potrebbe avere quello stesso significato, del quale abbiamo parlato sopra, pag. 67, nota 1-3.

Digitized by Google

mente religioso e quasi mistico (1). I Sileni seguono o accompagnano Dionysos, celebrando la sua gloria con la lira o con le tibie: i loro gesti, i loro atti, specialmente in relazione con le Menadi, non sono tanto liberi e sfrenati;—cerbiatti e caprioli, oltre che pantere, vivono in domestica consuetudine con i « thiasoti ». Non molto diversamente ci si presenta il *thiasos* della nostra pittura pompeiana : Sileno accompagna dei suoni lustrali della sua lira i riti del sacrifizio, i miti caprioli cercano il seno docile delle feconde Satirische ; e tutte queste persone della leggenda bacchica sono vestite, o almeno, parzialmente coperte ; — nessuno è itifallico. Nè queste osservazioni sul carattere di tali figure potevano e dovevano sfuggire, servendo esse a far meglio comprendere lo spirito profondamente religioso di cui era compenetrata l'originaria composizione pittorica, grandiosa e solenne.

***

Nella scena che ora segue (Tav. IV, 1) culmina questo spirito religioso, poichè vi è rappresentata l'azione simbolica fra tutte più sacra , come quella che esprime il concetto fondamentale da cui traggono origine i Misteri: lo svelamento del *phallós*, simbolo della forza generatrice, contenuto nel mistico vaglio, simbolo primo e tradizionale di purificazione.

Una Baccante è inginocchiata dinanzi ad una grande « cesta » intessuta di vimini di color gialliccio , con orlo a treccia , chiaramente riconoscibile per la *mystica vannus* (λίκνον), sia dalla forma caratteristica che questa ha in molti altri monumenti figurati, sia dall'oggetto, coperto da un velo bruno, che s'innalza nel mezzo di essa, e che è, senza dubbio, il grande *phallós* delle cerimonie dionisiache , quale abbiamo già visto in altre rappresentazioni simili (fig. 9, 10 e 12), e sulla cui esistenza e materia sono così esplicite le testimonianze degli scrittori antichi (2).

---

(1) Gli esempî, sono così comuni , che non occorre citarli. Basterà ricordare il cratere, già menzionato (p. 68), della collezione Jatta a Ruvo ; il cratere dell'*Eremitage* con l' incontro di Dionysos ed Apollo : *Compte-rendu de S. Pétersbourg*, Atlas 1861, tav. IV (Reinach, *Repert. d. vas.* I, p. 8, 1.), e molti altri.

(2) Nessun dubbio è possibile sulla natura e sulla forma del *liknon*, che O. Rossbach ha scambiato per un grande pesce, per un tonno addirittura *(sic !)*, con relativa coda falcata, pinne, occhio e simili, cucinando codesto enorme pesce in una esegesi veramente fantastica sul soggetto della rappresentazione figurata. (Vedi luoghi cit. a pag. 61, nota 1).

Numerosi confronti per la forma, sia nei monumenti antichi che nell' uso moderno, puoi vedere nell' articolo di J. Harrison, *Mystica vannus Iacchi* , in *Journ. of hell. Stud.* XXIV, 1903, p. 292 ss. Un elenco completo dei monumenti nei quali il *liknon* è rappresentato, in Pringsheim, *op. cit.*, p. 29-33. Esso contiene alcune volte soltanto frutti, o frutti in mezzo ai quali s' innalza un *phallós*, oppure il solo *phallós*. Secondo le esigenze del rito, è ora coperto da un velo, ora no. Sappiamo che questi simboli della forza fecondatrice, portati in processione o esposti nelle Dionisiache e nelle *Haloe*, potevano esser fatti di pasta di farina, come chiaramente è detto dallo Schol. di Lucian. *Dial. meretr.* VII, 4 (Cfr. Rohde, in *Rhein Museum* XXV, p. 557 ss. = *Kleine Schriften* II, p. 365). Tornano alla memoria i μεγάλα αἰδοῖα che erano esposti nel tempio di Afrodite a Nasso in Sicilia (chiamati, con voce sicula, γέρρα : *Proverb. Append. Vatic.* I, 40 ; cfr. Suida , *ad voc.* γέρρα). Nelle Thesmophorie di Siracusa, si facevano di sesamo e miele τὰ ἐρῃβαια γυναικεῖα, come sappiamo da Athen , *Deipnos.* XIV, 647 A. Vedi su di ciò le mie osservazioni, in *Riv. di Storia antica* II, 1896, fasc. 1.

Digitized by Google

L'azione della Baccante è efficacemente espressa: lasciato cadere il tirso [?] sulla spalla sinistra, essa sta per sollevare il velo dal *liknon;* ma, trepida, si discosta e quasi distende il corpo (da ciò anche, come mezzo di espressione artistica, le linee troppo allungate della figura), spingendo innanzi le mani per afferrare un lembo del velo, e come per proteggere il simbolo sacro. Lo sguardo è rivolto verso una misteriosa apparizione che è causa del suo terrore: — una singolarissima figura di donna alata, dalle fiorenti ma agili e forti membra giovanili tutte nude, tranne un velo violaceo che le circonda i fianchi, calzata di alti calzari aurei, adorni di alette, sta diritta e ferma sui due piedi accostati, e con le due grandi ali nere aperte e ancora vibranti, come se allora fosse discesa dalle invisibili regioni del cielo.

Fig. 21. — Fregio architettonico fittile: il *liknon* svelato — Roma, Museo delle Terme.

Tutta presa da un sentimento di orrore e di esecrazione per l'atto che la Baccante sta per compiere — quello di svelare il *phallós* — volge indietro la testa, facendosi schermo della mano sinistra, col gesto di chi voglia da se respingere una vista che l'offenda; — mentre che, con violenta mossa del braccio destro, sta per percuotere di un colpo della lunga verga, che essa stringe nel pugno, la giovine inginocchiata.

In un secondo piano del quadro, stanno due altre figure di donne, disgraziatamente scomparse per tutta la parte superiore: una, disegnata di profilo a destra, regge con entrambe le mani un « piatto », sul quale sono distesi alcuni ramoscelli verdi dai fiorellini bruni, offerta espiatoria al simbolo della forza generatrice; — e l'altra fugge a grandi passi verso la sinistra del quadro, invasa certamente, all'apparizione del *daimon* alato dagli aurei calzari, da quello stesso spavento, per il quale l'ha precorsa, nella fuga rapida, l'altra Baccante, che prima incontrammo presso la Satirisca (Tav. III, 1) (1).

Conoscevamo già altre rappresentazioni figurate che hanno con questa moltissime analogie — e, in origine, il medesimo significato—in alcuni esemplari, con leggere varianti, di fregi fittili architettonici di età imperiale romana (così detti rilievi « Campana »), e in due piccoli camei, ora conservati nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Le figure 21-23 mi dispensano da ogni descrizione, essendo chiarissima l'azione rappresentata, al primo confronto con la Tav. IV, 1; ed è egualmente chiaro che essa, sia nei rilievi fittili che

(1) La prima delle due figure frammentate è conservata sino alla metà del busto, e si vede, ai limiti della rottura dello stucco, l'avambraccio sinistro che regge il disco, sul cui margine, dal lato opposto, si può osservare, nella pittura originale, il pollice della mano destra. Dell'altra figura, quella della fuggente, si riconosce chiaramente una parte del braccio sinistro col gomito ripiegato e tutta la linea dei fianchi.

Digitized by Google

nei camei, si svolge in connessione col ciclo e coi riti dionisiaci, come dimostra — oltre che lo stesso *liknon* — la presenza del Satiro itifallico e dell' albero sacro, al quale sono appesi *pedum* e siringa; — e, nei camei, la figura di Sileno che porta il vaglio, e la grande maschera silenica deposta a terra (1).

Fig. 22.— Fregio architettonico fittile: il *liknon* svelato (Campana, *Antiche opere in plastica*, tav. XLVI)

Nel rilievo delle terrecotte, il *liknon* è già stato svelato, e il *phallós* si leva in mezzo a frutti e a spighe;—la fanciulla alata è tutta vestita di un chitone svolazzante, e trasvola, facendosi schermo al viso con la mano sinistra rivolta, non diversamente che nella grande pittura pompeiana. Ma oltre che la differenza nel vaglio e nel vestito, non può non osservarsi che tutta l'azione è così debole e fiacca! Quanto, invece, è più decisa ed energica nella pittura; e come da ogni linea dell'alta e diritta giovine alata — ebbe codesto antico maestro un' intuizione delle forme femminee non diversa che Sandro Botticelli—come da tutto l'insieme dell' originalissima figura traspira l' energia della volontà e dell' atto! E sia per questa non comune chiarezza ed energia di espressione, sia per il confronto con le terrecotte, ogni dubbio sul significato specifico dell' azione deve tacere. L' azione della figura alata non è volta verso il quadro che segue nell' altra parete (Tav. IV, 2): contro, cioè, la fanciulla nuda genuflessa; nè qui trattasi affatto di una flagellazione rituale (2). E se non bastassero le prove e i confronti addotti, per

(1) Per le terrecotte « Campana », vedi le note 1-3, a pag. 58. Il disegno qui riprodotto (da Campana, *Antiche opere in plastica*, tav 46), quantunque stilisticamente poco fedele, esprime più chiaramente il soggetto che, per ora, ci preme studiare L' esemplare del Museo del Louvre, édito nella tav. 123 dell' opera del von Rohden sopra cit. (*Architekton. römische Tonreliefs der Kaiserzeit*), non deriva da buona matrice ed è mal conservato: la testa della figura alata è di restauro (unico frammento che abbia tale testa antica è quello del Museo di Würzburg: von Rohden, *op. cit.*, p. 52, fig. 96). Frammenti di buona arte sono conservati nei magazzini del Museo delle Terme, dai quali si poté ricomporre, per l'*Antiquarium* di quel Museo, l'esemplare dato nella fig. 21.

Il cameo della fig. 23 era stato già pubblicato e dichiarato dal Gerhard, in *Archaeol. Zeit.* 1849, pag. 58 s., tav. VI, 7. Cfr. ora E. Babelon, *Catal. des camées antiques... de la Biblioth. Nationale*, p. 38 s. [ivi bibliografia], n. 62 e 63, tav. VIII.

Nei camei la rappresentazione è certamente più lontana dall' originale, che non nelle terrecotte, e vi sono « contaminati » elementi diversi dello stesso ciclo di figure dionisiache, come è dato riconoscere, confrontando la figura di Sileno con quella simile dell'altra terracotta « Campana », da noi riprodotta nella fig. 12.

(2) Nel luogo di Pausania VIII, 23, 1 parlasi del tempio di Dionysos ad Alea: nelle feste annuali in onore di Dionysos, κατὰ μάντευμα ἐκ Δελφῶν, μαστιγοῦνται γυναῖκες, καθὰ καὶ οἱ Σπαρτιατῶν ἔφηβοι παρὰ τῇ Ὀρθίᾳ. Ci sarebbe, intanto, da osservare che l' azione espressa dal verbo μαστιγοῦνται non è passiva, ma reciproca. (Cfr. Hesych. *ad voc.* μόροττον· ἐκ φλοιοῦ πλέγμα τι, ᾧ ἔτυπτον ἀλλήλους τοῖς Δημητρίοις. —

Digitized by Google

far comprendere codesta azione, io potrei aggiungere che il gesto caratteristico della mano è un vero e proprio « mezzo di rappresentazione artistica », il quale torna — oltre che nella pittura pompeiana, nelle terrecotte e nei camei — anche in un' altra opera d'arte di soggetto analogo, e con significato strettamente affine: in uno dei rilievi, cioè, dell'ara votiva di Aquileia (fig. 24), nel quale Afrodite rifugge dal vedere il mostruoso Dio nato da' suoi amori con Dionysos — il piccolo Priapo in culla, dal grande *phallós* eretto, alla cui vista la Dea compie lo stesso gesto di disdegnoso ribrezzo, che la figura alata nei monumenti sopra citati (1).

Fig. 23. — Cameo nella *Biblioth. Nation.*, a Parigi (*a:* fotogr. dall'originale — *b:* disegno ingrandito = *Arch. Zeit.* 1849, tav. VI, 7).

Ma chi è la donna alata? E perchè compie quell' atto? Esegeti dottissimi, come il Winckelmann e il Gerhard, non potevano, naturalmente, sottrarsi a tale ricerca, illustrando la incompleta e frammentaria rappresentazione figurata nei rilievi fittili e nei camei; — e il Winckelmann pensava a Dike o, più probabilmente, ad Αἰδώς, personificazione del Pudore sacro; il Gerhard lasciava incerto il nome dell'una o dell'altra figura alata del ciclo dionisiaco, fermandosi al concetto simbolico della rappresentazione. E quantunque noi conosciamo ora questo gruppo, non più isolato e frammentario, ma nell'insieme di una vasta e complessa opera d'arte, la identificazione della singolare figura deve ancora ritenersi assai difficile ed incerta. Qualunque sia, però, il nome che meglio le convenga, credo che il concetto voluto esprimere dall' artista — seguendo certamente antichissime tradizioni ieratiche — sia abbastanza chiaro, almeno nelle sue linee fondamentali.

Aveva già osservato il Gerhard, parlando della rappresentazione intagliata nel cameo, che dinanzi allo scoprimento dei rustici simboli del culto dionisiaco, rozzo e terreno, una divina Nunzia di più nobili olimpici riti rifugge spaventata. Il Gerhard pensava certo ai riti campestri delle feste dionisiache, come quelle di Atene (Διονύσια τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγρούς: Bekker, *Anecd.* I, 235, 6; Hesych. *ad voc.* Διονύσια; etc.), nelle quali era portato in processione il *phallós*: e qui torna a sorridere fresca nel pensiero la gustosa carica-

e cfr anche *ibd.*, *ad voc.* γυμνοπαιδία); e che, ad ogni modo, trattasi di ben altre pratiche religiose, cioè della flagellazione rituale, congiunta con azioni « mimiche », nella religione orfica: sul che puoi vedere Lobeck, *Aglaophamus*, p. 679 ss. Questo rito ha profonde analogie con ciò che noi sappiamo della festa dei Lupercali (flagellazione delle donne con i *februa*, per renderle feconde: Plut. *Rom.* 21; Ovid. *Fast.* II, 425 ss. etc. Cfr. Wissowa, *Relig. und Kultus d. Römer*, p. 172 ss.; e vedi principalmente per il significato profondo di questi riti, L. Deubner, *Lupercalia*, in *Archiv. f. Religionswiss.* XIII, p. 481 ss, specialmente p. 495 s.).

(1) L' ara di Aquileia è stata pubblicata dal Michaelis, in *Archaeol. epigraph. Mitteil. aus Oesterreich.* I, 1877, p. 81 ss., tav. V. Per l' iscrizione, vedi C. I. L. V, 833. — Codesto disdegno di Afrodite, alla vista di Priapo, è anche espresso nelle fonti scritte: Schol. ad Lucian., *dial. deor.* 23.

Digitized by Google

tura di Aristofane (*Acharn.* v. 240 ss.). Ma noi abbiamo visto, dall'insieme della grande composizione pittorica, che in essa trattasi di riti i quali muovono da un concetto fondamentale non diverso, ma il cui simbolismo è, per così dire, raffinato e reso più sacro dal Mistero. Dai riti primitivi, ingenui ed agresti, che il popolo celebrava alla piena luce del giorno, e che eran degenerati, per le stesse loro audacie, nell'arguzia burlesca e nella caricatura mimica più sfacciata, bisogna distinguere quelli che si compivano, con forme solenni e sacramentali, nel culto religioso della Terra Madre o di altre divinità affini, di carattere infernale; e che, per un sentimento di pudore sacro, per una specie di εὐφημία, erano penetrati nell' oscurità del μυστήριον. Col sorgere di esso, il rituale della rigenerazione degli iniziati fu avvolto dalle tenebre delle cerimonie secrete, e di quel simbolismo sacro, che noi intravediamo anche attraverso le allusioni contenute nelle laminette sepolcrali orfiche e nelle formule (συνθήματα) delle iniziazioni, le quali esprimevano riti realmente compiuti o diremo meglio rappresentati (1).

Fig. 24. — Rilievo di un'ara votiva: nascita di Priapo. — Aquileia, Museo. (Dal gesso)

Sappiamo, infatti, che nei Misteri, e non in quelli dionisiaci soltanto, alla purificazione degli iniziandi (κάθαρσις), ai sacrifizî e agli altri riti espiatorî e lustrali (σύστασις), alla iniziazione preparatoria (τελετή, μύησις), seguivano, in uno stadio ulteriore del mistico dramma (ἐποπτεία), vere e proprie rappresentazioni sacramentali con simboli tangibili, accompagnate dalla recitazione di formule ieratiche (τὰ δρώμενα — δεικνύμενα — λεγόμενα); (2) e non è certamente da mettere in dubbio — come gli stessi monumenti qui illustrati confermano — che fra le cerimonie rituali e simboliche dei Misteri dionisiaci fosse compresa principalmente questa che rappresen-

(1) Basterà ricordare quella formula dei Misteri di Eleusi, riferitaci da Clem. Alex. *Protrept.* II, 21: ἐνήστευσα, ἔπιον τὸν κυκεῶνα, ἔλαβον ἐκ κίστης, ἐργασάμενος ἀπεθέμην εἰς κάλαθον καὶ ἐκ καλάθου εἰς κίστην — che il Dieterich ha giustamente messo in relazione col simbolo del *phallós* (*Mithrasliturgie*, p. 25; *Mutter Erde*, p. 110 s.). Cfr. per questa e per altre formule simili, Lobeck, *Aglaophamus*, p. 24 ss; Comparetti, *Laminette orfiche*, p. 9, n. 2. Ancora più chiaramente si riferisce al rito simbolico del *phallós* la formula ὕε, κύε, conservataci da Proclo, *ad Platon. Tim.* 239 c, e da lui riferita, appunto, alla generazione.

(2) Sulle partizioni dei Misteri sono luoghi capitali quelli di Hermias, *ad Platon. Phaedr.* p. 158; di Athen.

Digitized by Google

tava la rigenerazione e la rinascita del *mystes* a quella nuova vita pura e beata che è la finalità ultima dei Misteri.

E quale simbolo più chiaro, per questa rappresentazione, che il *phallós* dentro il *liknon*, svelato in una specie di ἐποπτεία sacramentale? È noto, infatti, il grande significato che nel rituale secreto dei Misteri, ricollegati con il culto delle divinità inferne, e quindi della Terra Madre, aveva il *phallós*, che noi abbiamo già visto, in altri monumenti, dentro il vaglio, spesso circondato di frutti: simbolo, cioè, di quella forza generatrice che feconda il seno di Gea, dal quale l'iniziato doveva risorgere, puro del peccato originale — da ciò anche il significato della *mystica vannus* (1) — e simile agl'Immortali, per la natura divina dell'anima. Ricordiamo che nelle laminette orfiche l'anima del *mystes* dice di esser figlia di Gea (Γῆς παῖς εἰμι καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος), di essersi fatta Dio da uomo (θεὸς ἐγένου ἐξ ἀνθρώπου), (2) ed esprime con altre formule simili la sua rigenerazione alla beatitudine eterna.

Di tale importanza è, dunque, il rito rappresentato in questa parte della grande pittura pompeiana, con carattere tanto drammatico e con forme così grandiose e nobili, che le altre piccole opere d'arte affini, finora conosciute, ci appaiono pallide e fraintese riproduzioni dell'originale comune. L'alato *daimon* che, non atteso, interviene alla mistica a-

---

Deipnos. II, p. 40 D; e di Theon. Smyrn. *Expos. rerum mathemotic*. (ed Hiller), p. 14 s. Quest' ultimo scrittore discorda alquanto dagli altri, ma non è qui il luogo di discutere. Oltre che i manuali di Antichità sacre, che non occorre citare, cfr. specialmente Lobeck, *Aglaophamns*, p. 31 ss.

(1) Abbiamo detto prima sulla forma di questo *liknon* (vedi nota 2, a pag. 80); e quanto al suo significato simbolico, già gli stessi antichi scrittori si erano espressi in modo diverso. Una delle nostre fonti principali rimane sempre il luogo di Serv. *ad Verg. Georg.* I, 166, che gioverà aver presente: « *mystica* autem *vannus Iacchi* ideo ait, quod Liberi Patris sacra ad purgationem animae pertinebant et sic homines mysteriis purgabantur, sicut vannis frumenta purgantur. Hinc est quod dicitur Osidiris membra a Typhone dilaniata Isis cribro superposuisse: nam idem est Liber pater in cuius Mysteriis vannus est; quia, ut diximus, animas purgat. Unde et Liber ab eo quod liberet dictus, quem Orpheus a gigantibus dicit esse discerptum. Nonnulli Liberum patrem apud Graecos Λικνίτην dici adferunt; vannus autem apud eos λίκνον nuncupatur; ubi deinde positus esse dicitur postquam est utero matris editus. Alii *mysticam* sic accipiunt ut vannum vas vimineum latum dicant, in quod ipsi propter capacitatem congerere rustici primitias frugum soleant et Libero et Liberae sacrum facere: inde *mystica* ». Alla prima idea della purificazione, così chiaramente delineata da Servio, si sono attenuti alcuni dotti moderni. (Vedi, per es., Stephani, in *Compte-Rendu de S. Petersbourg*, 1859, p. 49 s.). Ma il concetto simbolico della fertilità e quindi della prosperità, trovasi espresso dallo Schol. ad Callim. *Hymn.* I, 18: ἐν γὰρ λίκνοις κατεκοίμιζον τὰ βρέφη πλοῦτον καὶ καρπούς οἰωνιζόμενοι. Vedi anche Schol. ad Arat. *Phaenom.* 268: [ἐν τοῖς λίκνοις τὰ παιδία κοιμῶνται] εἰς σύμβολον εὐτροφίας. Δήμητρος γὰρ καρπῶν τὸ ἐργαλεῖον. Questa interpetrazione fu seguita ed ampiamente svolta, mercè la conoscenza delle tradizioni popolari dei popoli moderni, dal Mannhardt, *Mytholog Forschungen*, p. 351 ss. Cfr. Preller-Robert, *Griech. Mythol.*, p. 764, n. 2; Samter, *Familienfeste*, p. 98 ss.; Harrison, *art. cit.* pag. 317 ss. — Le opinioni del Mannhardt sono state poi genialmente estese ai riti simbolici dei Misteri dal Dieterich, *Mutter Erde*, p. 101 ss. e p. 111.

Io credo che il *liknon* contenente il *phallós* esprima insieme i due concetti della purificazione e della forza generatrice, concetti che, lungi dall'escludersi, si completano a vicenda. Nè questo è il solo caso nel quale simboli religiosi racchiudano vari concetti. Il *liknon* deve, ad ogni modo, ritenersi simbolo principale e caratteristico dei Misteri orfici, sol che si pensi alla ripetuta insistenza, nelle dottrine degli orfeotelesti, sul concetto della purificazione rituale. Si ricordi che quasi tutte le laminette orfiche cominciano con le parole: ἔρχομαι ἐκ καθαρῶν καθαρά κ. τ. λ.

(2) Vedi D. Comparetti, *Laminette orfiche*, specialmente a p. 26 s.; e cfr. Dieterich, *Mutter Erde* p. 56 e p. 113, (il quale ha chiarito con profonde argomentazioni questo concetto della rinascita del *mystes*).

Digitized by Google

zione, e dinanzi al quale le Baccanti fuggono spaventate, vuol, dunque, impedire il compimento del rito con la fulminea violenza dell'atto.

In tale situazione, che—ripetiamolo!—non potrebbe esser più chiara, nè più efficacemente espressa, qualcuno ha pensato, seguendo le idee del Gerhard, che la donna alata possa essere Iris. Ben è vero che la presenza della messaggera celeste nel ciclo dionisiaco ha tradizioni artistiche e poetiche che rimontano almeno al principio del secolo quinto; come si desume, per citare un esempio, dalla pittura di quella *kylix* di Brygos, nella quale Iris—non si sa bene con quale missione—capita in mezzo ai cupidi Sileni, dalle cui brame, tanto energicamente espresse nell'impetuosa e liberissima arte di Brygos, essa, non solo, ma anche Hera a stento riescono a salvarsi, per l'aiuto di Hermes (1). Ma come giustificare l'intervento di Iris nella mistica azione rappresentata nella pittura pompeiana? La tradizione poetica — in quella parte, almeno, che è arrivata sino a noi—è muta su di ciò; e nulla ci è lecito ricavare dalle pochissime notizie superstiti sulla presenza di Iris fra i personaggi del dramma satiresco.

Si è pensato, perciò, che l'artista abbia voluto esprimere un contrasto fra la pura abitatrice dell'aria e la sensualità terrena del ciclo dionisiaco; ma io sono convinto che il contrasto—innegabile nell'azione—è d'altra natura. Credo, cioè, che sia rappresentata una misteriosa personificazione di una potenza avversa al fine supremo dei Misteri dionisiaci, invida della beatitudine eterna agognata dai mortali.

Di tali contrasti fra potenze opposte, quantunque di origine egualmente soprannaturale, non mancano esempî nell'antica concezione religiosa; ma, per rimanere nel campo che ora ci è proprio, basterà ricordare la lotta fra la natura divina o « dionisiaca » dell'anima umana, e quella terrena o « titanica » del corpo; fra l'anima che aspira a rigenerarsi e, purificata, a ricongiungersi al consorzio degli dei eterni e beati, e le occulte potenze che l'obbligano, attraverso il fatale κύκλος γενέσεων, a scontare, dentro il carcere del corpo, le pene di quel peccato originale che grava sugli uomini: quello, cioè, di esser nati dalle ceneri dei Titani, rei di avere sbranato il corpo di Dionysos-Zagreus, e perciò fulminati da Zeus. L'uomo, quindi, deve stentare, nel corso di più vite terrene, a purgarsi dalla macchia congenita; e soffrire contrasti e impedimenti, prima che gli sia dato raggiungere l'agognata rigenerazione e, con essa, la vita eterna e beata, mercè l'adempimento di tutti quei riti di purificazione, di tutte quelle pratiche espiatorie che imponeva la regola (νόμος) della religione.

Son queste, come è noto, le dottrine fondamentali della religione orfica, alle quali mi è sembrato opportuno richiamarmi con brevissimi accenni (2); per soggiungere che

---

(1) Per le figure alate del ciclo dionisiaco, cfr., oltre l'articolo citato nella nota 1 a p. 82, Gerhard, *Auserl. Vasenbilder*, vol. II, pag. 11. Per le tradizioni e i monumenti relativi ad Iris nel ciclo dionisiaco, vedi Roscher, *Lexikon* II, 1, 343; e per la kylix di Brygos, cfr. anche Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei* I, p. 240 (testo alla tav. 47). Vedi poi la congettura espressa da W. Amelung, in Helbig's, *Führer* II³, p. 219 s. (s. cit.).

(2) È appena necessario rimandare al dotto ma ispido articolo di O. Gruppe, *Orpheus*, in Roscher's *Lexikon* III, 1, specialmente a p. 1124 ss.

Ma per un lucido sguardo alle dottrine orfiche, in generale, non devi trascurare le dense pagine di E. Rohde, *Psyche* II³, p. 103 ss. e p. 217 ss. Vedi poi D. Comparetti, *op. cit.*, p. 25 ss. (e *passim*); e cfr. A. Olivieri, *op. cit.*, p. 40-46; C. Pascal, *Le credenze d'oltretomba*, I, p. 245 ss. (e *passim*).

Digitized by Google

non vi sarebbe troppo da sorprendersi, se il pittore si fosse inspirato a tradizioni ieratiche, che noi conosciamo assai male dagli slegati frammenti superstiti. Egli volle probabilmente rappresentare nella figura alata un *daimon* geloso, di natura inferna o titanica, il quale si oppone a che si compia il mistico rito, donde proviene agli uomini la purificazione dal peccato primigenio.

A tale natura di codesto essere misterioso bene convengono, oltre che la violenza dell'atto, l'espressione severa nella contrazione delle labbra, nello sguardo quasi torvo (ma quanto di questa espressione va perduto nella piccola figura, che sola ci è dato di offrire!); — e si osservi, inoltre, che le grandi ali nere, gli alti calzari con alette e il lungo staffile sembrano proprî delle Erinni, quali noi le vediamo nell' arte a cominciare dal quarto secolo, specialmente nei vasi italioti (1). Non intendo dire con questo che nella pittura sia proprio rappresentata un' Erinni; ma una personificazione di carattere strettamente affine, nel suo ufficio di invida persecutrice di ogni umana felicità: si penserebbe quasi a Nemesis, secondo una concezione estesa in età relativamente tarda, ma della quale trovansi accenni in Erodoto (I, 34) (2). E tale concezione non è sostanzialmente diversa da quella delle Erinni e delle Moire, le quali, come è noto, hanno origine e natura simili ed uguali ufficî (per es. Aeschyl. *Eumen.* v. 723 ss. e 956 ss.; *Prometh.* v. 511 ss.), sì che nell'inno orfico alle Erinni (LXIX, v. 12), queste sono nominate egualmente Moire.

Subentrano dopo, al posto di codeste Erinni-Moire, molteplici δαίμονες, che compiono uguale ufficio di castigare e di vendicare, i quali, nella più tarda demonologia e quando la religione greca venne a contatto con la giudaica, diventarono ἄγγελοι: concetto indeterminato e parola che poi prevalgono, specialmente negl' inni orfici e nei papiri magici. Nessun altro esempio più chiaro si troverebbe che nei due versi di un inno magico a Selene (*Orphica*, rec. Abel, p. 292 ss, v. 49 s.), nei quali una serie di nomi diversi è adoperata per invocare codesto δαίμων indeterminabile:

. . . . . σὺ γὰρ δυσάλυκτος Ἀνάγκη
Μοῖρα δ' ἔφυς, Ἐρινὺς Βάσανός τ' Ὀλέτις τε, Δίκη σύ.

Tutte codeste astratte personificazioni culminano nel concetto predominante dell'orfica Ananke, più comunemente chiamata col nome di Adrasteia, colei che impone le sue immutabili prescrizioni a tutte le potenze terrene ed ultraterrene, che regola il corso del Destino, invocata come Signora nell' introduzione degl' Inni orfici, e la cui ferrea legge, che costringe le anime alla loro peregrinazione terrena, è già ben conosciuta e commentata da Platone (*Phaedr.* 248 c), con evidenti ed innegabili riferimenti alle dottrine dei Misteri (3). Or questo concetto del daimon che perseguita e pu-

---

(1) Esempi, fonti e bibliografia nel *Lexikon* I, cit. I, 1, 1311, 1314, 1335 etc.

(2) Vedi Decharme, *Mythol. de la Grèce antique* 2.ª ediz., p. 302 s.; e cfr. Roscher, *op. cit.* III, 1, p. 135. Tra le fonti ivi citate, vedi principalmente Appian. *Lib.* 85: φοβερωτάτη τοῖς εὐτυχοῦσι Νέμεσις. Stat. *Silv.* II, 6, 73 ss.; Auson. *Epist.* 27, 59 s. etc.

Il concetto di *pudicitia* non disconviene, accessoriamente, a Nemesis, poichè essa è παρθένος: Nonn. *Dionys.* XLVIII, 452; *Anthol. Palat.* IX, 405.

(3) Vedi, per un maggiore svolgimento di queste idee, A. Dieterich, *Nekyia*, 2.ª ediz., p. 59 ss. e p. 113 s.; e cfr. E. Maas, *Orpheus*, p. 268 ss. e A. Olivieri, *Contrib. alla storia della Cultura greca nella*

Digitized by Google

nisce non è sostanzialmente diverso da quello insito negli angeli-démoni della religione cristiana, i quali si oppongono a che l' uomo si liberi dal peccato e si salvi. È il noto contrasto fra le potenze occulte e l' aspirazione dell' anima alla felicità ultraterrena: e tale contrasto, codesta lotta eterna che travaglia le anime umane — pernio intorno al quale aggiransi leggende e dottrine di tutte le religioni — l' Arte ha espresso nella maniera più energica e violenta.

Ma delle teogonie e delle concezioni demoniache degli Orfici — già di per se stesse oscurissime, perchè ieraticamente avvolte di volute tenebre — noi sappiamo così poco e così confusamente, che non credo sia possibile precisare o definir meglio col loro nome concetti astratti e simbolici, ai quali l' arte aveva dato, più tardi, forme sensibili. E aggiungi che, nella tradizione figurata, queste personificazioni simboliche dovevano, a poco a poco, diventare incomprensibili agli stessi artisti, e perciò soggiacere ad una trasformazione incosciente; e rendersi, quindi, ancora più oscure a noi, tardi esegeti. Così certamente è avvenuto di questa rappresentazione nei rilievi fittili, i quali, pur non essendo cronologicamente lontani dalla pittura pompeiana, riproducono lo stesso soggetto con caratteri tanto diversi, che si stenterebbe a riconoscere, nella fanciulla che timida e vergognosa trasvola, la maschia e severa flagellatrice dalle negre ali al cui rombo fuggono spaventate le ministre del sacro rito.

Fig. 25. — Quadretto nel criptoportico della Casa romana alla Farnesina: rappresentazioni di una *Nekyia* orfica [?]. — Roma, Museo delle Terme (*Monum. dell' Istit.* XII, tav. 32, 2).

E torniamo ancora ai quadretti del criptoportico della Casa romana alla Farnesina, nei quali abbiamo già riconosciuto singolari analogie di soggetto e di forma con le altre opere d'arte prese in esame. Riappare in essi la misteriosa donna alata, ma in una situazione diversa (fig. 25). Le due figure sedute, tutte avvolte nei mantelli, e in attitudine mesta, ci ricordano le scene scolpite nel lato posteriore e nei lati minori del Sarcofago di Torre Nova, le quali si svolgono nello Hades e rappresentano le anime tristi dei morti non iniziati (ἀμύητοι). Io suppongo noto questo monumento, e non devo, per-

---

Magna Grecia e nella Sicilia in *Archiv. stor. per la Sicilia orient.* I, 1904, p. 56. — Oltre il luogo di Platone sopra citato, sarà bene rileggere il commento di Hermias (= *Orphica* [Abel], fr. 109 11). Nei versi dell' inno a Selene, trascritti nel testo, non ho creduto di poter seguire la lezione data dallo Abel.

Digitized by Google

ciò, dilungarmi in più minute dichiarazioni; ma sembrami — per un insieme di altri indizî e di correlazioni e per una certa affinità « ideologica » — che il *daimon* dalle grandi ali ripiegate, che tiene, ora, abbassata e capovolta la verga implacabile, accompagni e guardi nello Hades le anime di coloro che, non intieramente purificati dal Mistero, devono ancora compiere il ciclo fatale delle generazioni terrene (1).

***

La figura di « Adrasteia » è l'ultima a destra della parete centrale; la sua ala sinistra si stende sopra uno scompartimento della decorazione architettonica privo, di figure, ed è interrotta dall'angolo. C'è come un riposo fra i gruppi dipinti sulla parete centrale e quelli della parete destra, alla quale dobbiamo ora rivolgerci, per continuare, più speditamente, la descrizione delle pitture.

Una fanciulla sta inginocchiata (Tav. IV, 2) accanto ad una donna seduta, nel cui grembo essa incrocia le braccia e nasconde a metà il viso, come paurosa. Il manto, scivolando dal fianco destro, lascia scoperto il bel corpo giovanile; i capelli sono scomposti, sì che le ciocche scendono in disordine a coprire la fronte e le tempia. E la compagna — il cui sguardo intento è rivolto verso il gruppo del *liknon* — par che la protegga e le rassetti le chiome scendenti per le spalle. Un'altra donna, che regge un lungo e leggero tirso, guarda anch'essa verso sinistra; e sul fondo della sua veste scura e sul cinabro della decorazione architettonica, spicca il corpo tutto nudo e fiorente di una fanciulla che accompagna la sua danza col suono dei cembali.

Questo gruppo delle quattro donne è quello che maggiormente attira l'attenzione non solo per l'ottimo stato di conservazione, ma per il vivo contrasto dei colori, per le forme stesse del nudo muliebre, per l'insigne bellezza della genuflessa, più accurata di fattura e di stile che la danzatrice, la quale è mal riuscita in tutta la parte superiore e specialmente nello scorcio delle braccia. Ma non di tali questioni stilistiche noi vogliamo ora occuparci, e dobbiamo, piuttosto, spiegare la non troppo chiara azione delle quattro figure.

Che siano queste le donne del *thiasos*, le Βάκχαι, non può esser dubbio, sia per il soggetto di tutta la pittura, sia per il tirso onde una di esse è già chiaramente designata, e per la stessa danza orgiastica della fanciulla nuda. Nelle altre opere d'arte sopra descritte, specialmente negli stucchi e nelle pitture della Casa romana e della *Domus aurea* (fig. 6-10), vedemmo già che ai riti per l'iniziazione del piccolo Dionysos prendon parte principale, e quasi esclusiva, le donne: Ninfe o Baccanti che esse siano; e non potremmo quindi meravigliarci di ritrovarle nella grande composizione pompeiana.

Denudare il corpo e sciogliere le chiome, è rito comune ad ogni cerimonia espiatoria o lustrale, confermato da numerosi luoghi di antichi scrittori e dagli stessi rituali dei Misteri, nelle iscrizioni di Andania e di Licosura (2). Sappiamo, inoltre, che le

---

(1) La copia di questo quadretto non è stata ritrovata fra gli acquarelli del Massuero (vedi sopra, p. 46); e perciò ho riprodotto la figura pubblic. nei *Monum. pell' Istit.* XII, tav. XXXII, 2. Per l'accenno fatto ai rilievi minori del sarcofago di Torre Nova, vedi gli scritti citati nella nota 2 a pag. 59.

(2) Vedi i testi raccolti da Heckenbach, *De nuditate sacra* (s. cit.), pag. 69 ss.

Digitized by Google

Βάκχαι partecipanti ai riti orgiastici di Dionysos potevan guarire dalla sacra follia (ἱερὰ μανία), liberando il corpo dagli abiti e da ogni altro vincolo o nodo e sciogliendo le chiome, e che una tale κάθαρσις si compiva mercè la danza e i suoni (1). E « tralascio dal dire che non è dato trovare alcuna iniziazione disgiunta dalla danza » — per servirmi proprio delle stesse parole di Luciano, il quale si affretta a soggiungere che nei riti dionisiaci « tutto consisteva nella danza » (2).

A quei riti della iniziazione, durante i quali eran mostrati i sacri simboli (τὰ δεικνύμενα), seguiva, appunto, la celebrazione estatica (τὰ ὄργια) del Mistero; e le Βάκχαι μύστιδες (Nonn. *Dionys.* XLVI, 172) sono invasate dal sacro entusiasmo, alla presenza del *liknon* col *phallós*, che stava per essere svelato.

Non mi illudo di esser sempre riuscito a penetrare nell'intimo significato di tutte le singole azioni; ma che queste debbano riferirsi a quell'ordine di concetti sacri ai quali

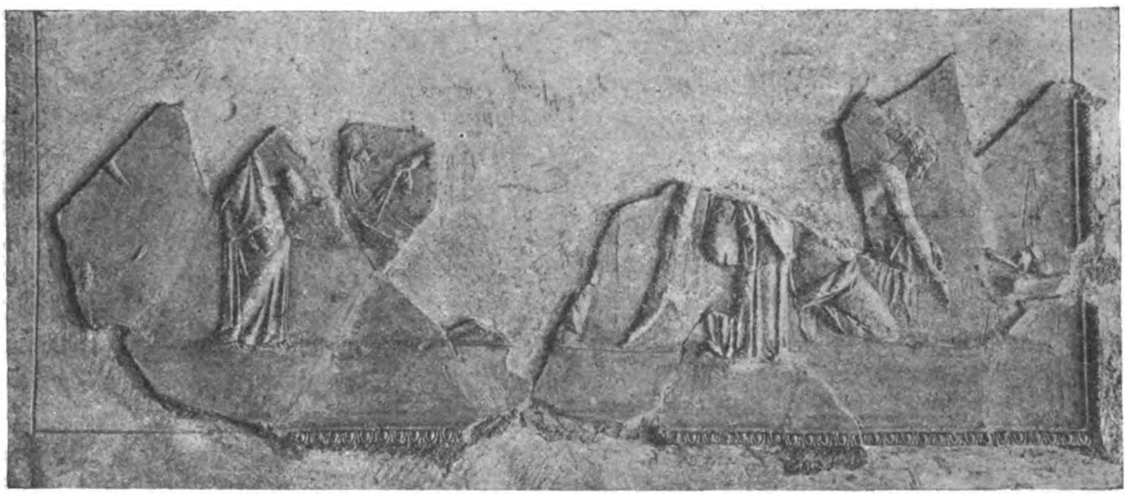


Fig. 26. — Dagli stucchi nella Casa romana alla Farnesina: riti lustrali per la iniziazione di Dionysos.

ho brevissimamente accennato, non mi par dubbio: non solo considerando l'insieme della grande pittura, ma confrontandone i gruppi principali e le situazioni più espressive con altre opere d'arte dello stesso ciclo dionisiaco. Ai contributi di questo genere prima arrecati, ne aggiungo ora altri, tornando ai rilievi di stucco della Casa romana. In uno dei riquadri (3), disgraziatamente assai sconservato, vediamo a sinistra (fig. 26) il sacro va-

(1) Tambornino, *De antiquorum daemonismo* (*Religionsgesch. Vers. u. Vorarbeiten* VII, 3, 1900), p. 58 ss. Cfr. per tali riti catartici, le osservazioni del Rohde, *Psyche* II, 2.ª ediz., p. 48 s., n. 1.

(2) Giova riferire il luogo di Luciano, *De saltat.* 15: ἐῶ λέγειν, ὅτε τελετὴν οὐδὲ μίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεων, Ὀρφέως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου, τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν, καταστησαμένων αὐτάς, ὥς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων σὺν ῥυθμῷ καὶ ὀρχήσει μυεῖσθαι. Cfr. *ibd.* 22: τὰ μὲν γὰρ Διονυσιακὰ καὶ Βακχικὰ οἶμαί σε μὴ περιμένειν ἐμοῦ ἀκοῦσαι, ὅτι ὄρχησις ἐκεῖνα πάντα ἦν. — Nè conviene dimenticare il luogo di Plat. *Euthydem.* 277 D: εἰώθασιν ἐν τῷ καλουμένῳ θρονισμῷ καθίσαντες τοὺς μυουμένους οἱ τελοῦντες κύκλῳ περιχορεύειν. Cfr. la terracotta « Campana » (sopra, pag. fig. 12), nella quale le Baccanti danzano e suonano il timpano attorno all'iniziato.

(3) *Monum. dell'Ist.* Supplem. tav. XXXV (riproduzione troppo piccola ed insufficiente); Helbig-Amelung, *Führer* II, n. 1330.

Digitized by Google

glio fra due donne: una lo regge, e l'altra (della quale rimangono i piedi e la mano destra fino al polso e alla manica) sta per sollevare il velo dal *phallós*. Anche in questo rilievo era, dunque, rappresentato il *liknon* svelato dalle Baccanti; ma l'analogia con la pittura pompeiana diventa più chiara, osservando la parte destra del rilievo, nella quale vediamo una fanciulla inginocchiata, nuda la parte superiore del corpo, e accanto ad essa un'altra donna che forse le imponeva la mano sinistra sulla testa, giudicandone dalle tracce rimaste sulla superficie dello stucco. E il confronto acquista maggior significato, se si considera che in quello stesso ciclo di pitture della *Domus aurea*, delle quali conosciamo le riproduzioni sopra citate (cfr. pag. 54 s.), c'era un gruppo, non molto dissimile, di una figura muliebre inginocchiata, dinanzi ad un'altra, anch'essa muliebre, stante (1). I motivi si ripetevano, dunque, in cicli analoghi per soggetti; e più che a derivazioni da un prototipo unico — poichè le forme sono notevolmenle diverse — accennano a comunanza di leggende e di riti, con espressione artistica indipendente. Le somiglianze, cioè, sono determinate ed imposte dallo stesso contenuto delle varie rappresentazioni figurate.

Forse con questo gruppo termina la vera e propria « megalografia », nella quale si svolge un soggetto unico in varî episodî. Segue ora la grande interruzione della finestra, dopo la quale è dipinto il gruppo riprodotto nella fig. 27: una giovine donna compone ed ordina le sue chiome, assistita da un'ancella, dinanzi ad un Eros, che regge un piccolo specchio quadrato.

Se anche queste figure avessero fatto parte della pittura originale, si dovrebbe credere ad una scena di κόσμησις rituale, in relazione con gli altri riti lustrali dei Misteri (2). Ma io preferisco lasciare indecisa la questione, sia per questo gruppo, che per le due figure singole, dipinte accanto alla grande porta d'entrata: quelle, cioè, di un secondo Eros appoggiato ad un pilastro, che sembra corrisponda a quello dell'altra parete e ne completi la rappresentazione; e di una donna seduta sopra un ricco trono, in attitudine di serena e attenta spettatrice (fig. 28). Al mio riserbo su questo punto oscuro contribuisce anche la osservazione che le figure delle due donne e degli Eroti non stanno sul piano prospettico del podio, come tutte le altre, ma su zoccoli indipendenti, quasi come statue addossate alle pareti: modo non insolito al pittore di questa Villa pompeiana, come già abbiamo osservato per l'altra stanza con figure dionisiache similmente disposte (pag. 62).

---

(1) Carletti-Mirri, *Le antiche camere* etc., tav. 47 = *Jahrb. d. Inst.* XXVIII, 1913, pag. 180, fig. 25.

(2) Significato diverso non hanno codeste rappresentazioni di donne che si compongon le chiome, mirandosi ad uno specchio, in alcuni incantevoli *pinakes* fittili di Locri. E quantunque il confronto sia rivolto ad una classe di monumenti diversa di destinazione e cronologicamente lontana, pure non si può non osservare che la κόσμησις rituale rappresentata nei *pinakes* è certamente in relazione con il culto di Demeter, Persephone e Dionysos. Cfr. P. Orsi, *Locri Epizefiri*, in *Bollett. d'Arte* III, 1909, fasc. 11-12, pag. 24 dell'estr. Forse la via più sicura per l'esegesi di codesti *pinakes* sarà seguita da colui che voglia e sappia studiarli in relazione con le sette religiose e con le scuole filosofiche della Magna Grecia nel secolo quinto av. Cr.

Digitized by Google

***

Più volte abbiamo avuto occasione di accennare ad una supposta opera d'arte originaria, da cui deriverebbe la grande pittura del triclinio; e a dimostrare fondata, oltre che verisimile in tesi generale, codesta congettura, contribuiscono non solo i confronti coi rilievi dei fregi « Campana » e con i camei di Parigi, e la completa e precisa corrispondenza, anzi identità, del gruppo centrale di Dionysos-Kore col cameo di Vienna

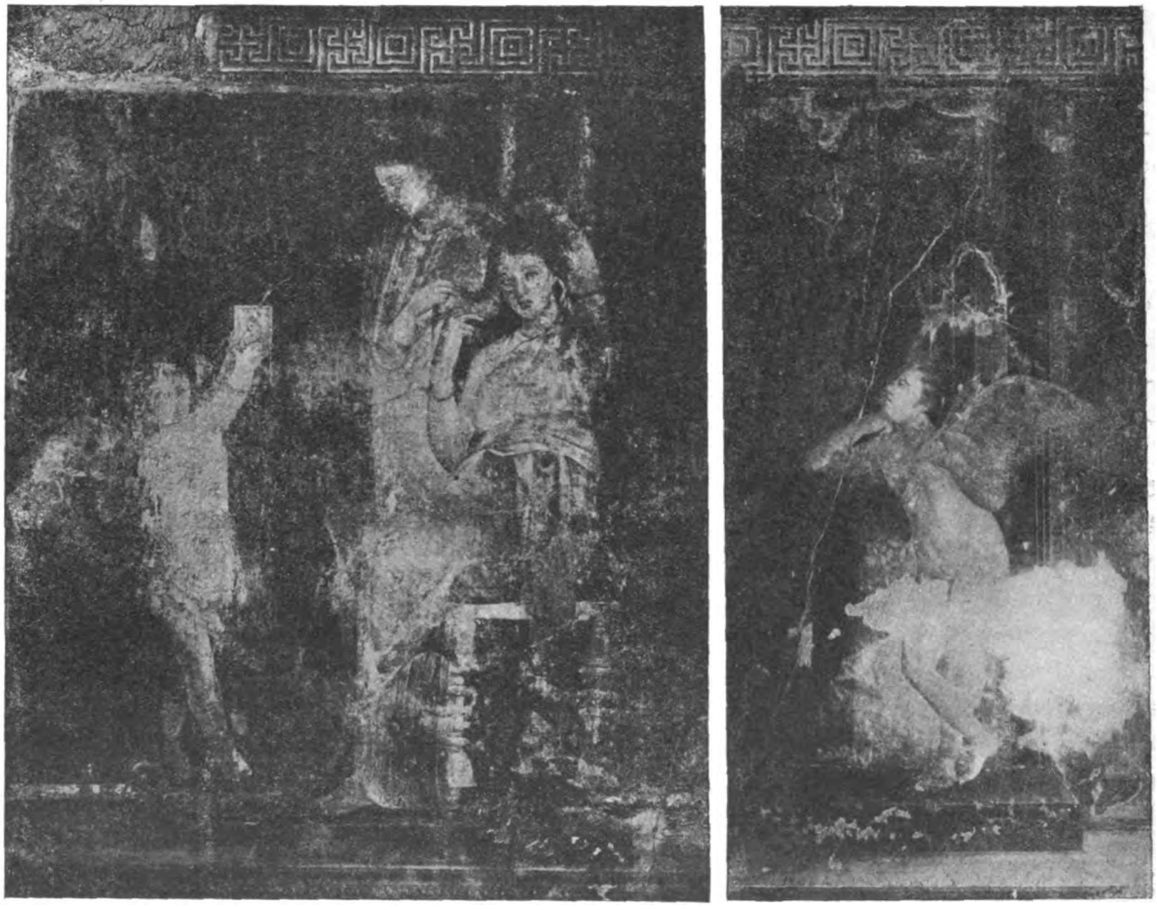


Fig. 27. — Pitture del Triclinio (parti *G* e *H* nella pianta)

e con le monete di Smirne, ma l'evidente contrasto fra la concezione dell'opera d'arte e la traduzione stilistica che ora ce ne rimane. Solo dinanzi al monumento, o con l'aiuto di buone tavole policrome, potrebbe dimostrarsi codesta relativa incapacità, alla quale alludo, di dare un'espressione artistica pienamente corrispondente alla creazione primitiva, senza dubbio molto superiore alla forma di cui essa è ora vestita nella pittura pompeiana.

Ma poichè questa inferiorità stilistica della copia non è il male unico, e non è quello che in questo momento ci preoccupa, vorremmo, piuttosto, sapere se possiamo illuderci che nella pittura pompeiana sia conservata, tutta e fedelmente, la grande composizione originale.

Digitized by Google

Sembra chiaro, se ben si considera, che questa non era stata concepita per adornare le pareti di un triclinio, che la distribuzione dei singoli gruppi è disorganica e non commisurata allo spazio, poichè le due aperture, e specialmente quella della grande finestra, interrompono necessariamente l'ordine e forse anche il contenuto della rappresentazione figurata; e al fregio pieno e continuo della parete a sinistra mal corrispondono i due gruppi slegati di quella a destra. La composizione originaria doveva, senza dubbio, esser disposta o distribuita in modo diverso; e il copista fu, assai verisimilmente, costretto a turbare l'ordine primitivo, per adattare la pittura allo spazio che gli offrivano le pareti del triclinio.

È forse necessario ricordare qui i procedimenti seguiti dai ceramografi greci, e, in generale, da tutti i copisti antichi — e dai pittori pompeiani, in modo particolare — nello spostare, nel sopprimere o anche nell'aggiungere singole figure e interi gruppi, talvolta per sola ed unica ragione di spazio? Il fatto è stato tante volte osservato ed accertato dagli esegeti, che non occorre insistervi con troppe parole.

Nella pittura pompeiana del fondo Gargiulo nuoce, sopratutto, alla chiarezza dell'azione la innegabile discontinuità fra un episodio e l'altro; sì che non facilmente comprensibili appaiano le relazioni delle singole parti col tutto: onde la difficoltà non lieve dell'esegesi. Ma non da ciò soltanto; — ché sarà sempre vano chiedere al tardo esegeta, non iniziato, che sveli tutti gli arcani dell'antica religione.

Fig. 28. — Pitture del Triclinio (parte *I* nella pianta)

***

La magnifica *Villa dei Misteri* — tal nome conviene che essa abbia negli studî nostri — non è stata interamente liberata dal funereo manto di lapillo e di terra che ancora in gran parte, e con grave danno, la ricopre; ma in una delle stanze già scavate, c'è un altro ciclo di pitture « dionisiache », alle quali prima abbiamo accennato. Sono singole figure o gruppi dipinti in mezzo agli scomparti della decorazione architettonica, come se fossero opere di scultura sulle proprie basi, e rappresentano Menadi, Sileni, Satiri e lo stesso Dionysos ebro, sorretto — in uno schema artistico già notissimo — da un Satiro (1). Fino i quadretti dipinti sull'alto delle pareti riproducono scene di sacrifizî dionisiaci. Anche in questa sala, dunque, la decorazione è intonata ad

(1) Vedilo in *Notizie Scavi* 1910, tav. VI. Col gruppo riprodotto nella pittura hanno maggiori analogie formali quello Fejervary (Reinach, *Répert. d. la Stat.* II, p. 130, 1: ivi bibliogr.) e l'altro di Parma (*ibid.* 129, 5).

Digitized by Google

un soggetto unico e, nella sua finalità, non diverso da quello del grande triclinio: abbiamo, cioè, il medesimo fatto osservato nelle pitture e negli stucchi della Casa romana alla Farnesina; e sembra quindi probabile che le pitture della Villa dei Misteri fossero state preordinate, dallo stesso proprietario, ad un fine etico e religioso, oltre che decorativo.

Assurgendo ora ad un concetto generale e sintetico sui riti rappresentati nella grande composizione del triclinio, diremo che predomina in essa un motivo unico: quello della purificazione e della rigenerazione nella santità del Mistero. Nè altro esprimono la figura nuda del piccolo Dionysos cinto della rossa benda, e la recitazione delle sacre formule espiatorie; il sacrifizio lustrale delle Ninfe; il vaglio che purga e deterge, e, dentro di esso, il simbolo della forza generatrice; l'azione, drammatica nel contrasto, del *daimon* avverso che si oppone al compimento del rito; la nudità e la danza delle Baccanti; e — sigillo ed emblema del fine a cui tendono i sacri riti, rivelazione e promessa sicura della beatitudine eterna — Dionysos inebriato della gioia purissima che non sa il tramonto, in grembo a Kore, che lo molce ed accarezza.

Che cosa di diverso promettevano gli Orfici agl'iniziati nei sacri Misteri del loro Dionysos, quand'essi avessero compiuto tutte le purificazioni e le cerimonie espiatorie e gli altri riti dettati dalla regola della loro religione? Che altro vuole l'anima degl'iniziati, come noi sappiamo dai documenti autentici di quella fede? (1) Pura d'infra i puri arrivare al cospetto di Persefone, di Eukles, di Eubuleus e degli altri Dei immortali, e poter dire di esser figlia di Gea e di Urano, di aver compiuto, cioè, coi riti del Mistero, la sua rigenerazione alla vita eterna e divina, di esser volata dal ciclo luttuoso e duro delle vite corporee, di esser discesa in grembo alla Signora e Regina degli Inferi:

δεσποίνας δ' ὑπὸ κόλπου ἔδυν χθονίας βασιλείας.

Precisamente come il Dionysos inferno del gruppo centrale ed emblematico della pittura.

Degli Orfici è il concetto che Dionysos e Persefone siano gli Dei ai quali è dato liberar l'anima dalla colpa primigenia ed imporre un termine al ciclo delle esistenze terrene (2); degli Orfici, quindi, è il Dionysos inferno e dei Misteri; di essi è l'idea della continuata rituale purificazione (κάθαρσις); ed orfico è il simbolo primo e costante di questi riti, il *liknon*.

Sono, dunque, così numerosi e profondi gli elementi orfici contenuti in questa grande pittura, da farci credere, anche se non avessimo le esplicite testimonianze della tradizione letteraria, che il soggetto principale — quello del piccolo Dionysos iniziato, diffuso, come abbiamo visto, in altre rappresentazioni figurate—sia inspirato ad una leggenda degli Orfici. Ma noi abbiamo già dimostrato che delle tradizioni ieratiche di quella religione sono pervase le *Dionisiache* di Nonno, nostra fonte precipua per tale leggenda; e che profonda-

(1) Alludo, naturalmente, alle laminette orfiche; e da esse sono ricavate le parole del periodo che segue. Il verso trascritto testualmente è quello della laminetta di Thurii: cfr. sopra, pag. 77.

(2) Procl. in *Platon. Tim.* V, 330 A-B = *Orphica*, fr. 226 [Abel].

Digitized by Google

mente impregnato di dottrine orfiche è il dialogo platonico *Axiochos*, nel quale si è conservato il più antico accenno a Dionysos Mystes, sia pure con riferimento ai Misteri di Eleusi. E nelle stesse laminette orfiche—se è vera, come anche a me sembra, l'interpetrazione di una formula certamente simbolica—vi sarebbe un accenno a codesta leggenda religiosa su Dionysos bambino (1).

Nè queste da noi dichiarate sono le sole opere d'arte di età romana, nelle quali sia dato riconoscere sicure rappresentazioni di Misteri sia eleusinî, che, ed in maggior copia, dionisiaci; altre ve ne sono, ancora quasi del tutto incomprese, provenienti da Roma e dalle stesse città seppellite dal Vesuvio (2). E tutte devono essere logicamente ricollegate con quella profonda infiltrazione di dottrine mistiche e di riti dionisiaci nella società romana dell' ultima Repubblica e del primo Impero, infiltrazione che noi possiamo riconoscere e seguire, principalmente, attraverso le testimonianze degli scrittori (3).

---

(1) In due laminette di Thurii (Comparetti *op. cit.* p. 6 s. e p. 16 ss.), i versi sono seguiti dalla « formula » in prosa: ἔριφος εἰς γάλα ἔπεσες (o ἔπεσον). Il Dieterich, (*De hymn. orphicis*, p. 35 s. ha pensato che la parola ἔριφος debba riferirsi all' iniziato concepito come Bakchos, e quindi identificato col Dio; poichè Dionysos era anche chiamato Ἔριφος o Ἐρίφιος (Hesych. *ad voc.* Εἰραφιώτης); e la congettura è stata accolta, fra gli altri, anche da O. Gruppe, in Roschers' s, *Lexikon* III, 1, p. 1124. Meglio determinando il concetto, A. Olivieri, *op. cit.*, p. 43 ss., crede che la formula « simbolicamente significhi: sono divenuto Dioniso, cioè sono rinato come Dioniso, sono risorto spiritualmente, ed ho l'anima di fanciullo pura ed innocente ».

Contraria è l' opinione del Comparetti, *op. cit.*, p. 9, n. 2, il quale ritiene che ἔριφος sia « simbolo di innocenza e purezza, come *agnus* per gli antichi cristiani » Ma che « il Dionysos chiamato ἔριφος o ἐρίφιος non *possa* essere il Bacco dei Misteri, che negli inni orfici e nelle laminette non porta mai questo nome... », e che sia, invece, « il Dionysos infante e lattante che vediamo nei monumenti rappresentato in braccio ad Hermes e a satiri etc. » — è, almeno, da mettere in dubbio, per le testimonianze indiscutibili che noi abbiamo — e nelle fonti scritte e nei monumenti — di un *piccolo* Dionysos dei Misteri.

(2) Si ricordino, principalmente, le importanti pitture di una *Nekyia*, di chiarissimo carattere orfico, che decoravano il « Sepolcro dei Nasoni »: P. S. Bartoli, *Le pitture antiche del Sepolcro dei Nasoni*, Roma 1680, illustrate, con dottrina per quei tempi mirabile, dal Bellori. La tav. VIII (Hermes adduce un' anima, con l' *eidolon* della morta, al giudizio di Hades e di Persefone) è riprodotta — dal brutto disegno dato nei *Denkmäler* del Müller-Wieseler II, 860 — nel frontispizio delle *Laminette orfiche* del Comparetti.

Per Pompei ed Ercolano, bisognerebbe studiare, dal nostro punto di vista, le pitture nelle quali sono rappresentati « riti dionisiaci » (Helbig, *Wandgemaelde*, p. 128 ss.: « Bacchische Kultushandlungen »; — specialmente n. 569).

(3) Intendo appena accennare al vastissimo argomeuto della propagazione e diffusione della religione dionisiaca in Italia. Per la storia del misticismo orfico nella Magna Grecia, vedi la Memoria, più volte citata, di A. Olivieri, *Contributo alla storia della Cultura greca* etc., p. 1-103.

Nel Lazio la religione dionisiaca si sovrappose al culto indigeno di *Liber*, antichissima divinità che ha molte somiglianze col Dionysos greco, concepito come potenza rinnovatrice e fecondatrice della Natura animale e vegetale; sul che è di grande significato la testimonianza di Varrone, tramandataci da Augustin. *De civit. dei* VII, 21, VI, 9. E alla medesima fonte dobbiamo le notizie sul culto e la processione del *phallós* nelle feste di Liber, *in Italiae compitis*; e specialmente a Lavinio (*de civit. dei* VII, 21), con particolari che ricordano le falloforie greche e le Dionisiache campestri di Atene. Sembra però, che questo culto, derivato da una concezione analoga e parallela dal lato etnico, sia indipendente da quello greco di Dionysos. È noto che nel principio dell' età repubblicana (496 av. Cr.), durante una carestia, e per consiglio dei libri sibillini, fu ufficialmente introdotto a Roma il culto di Demeter, Dionysos e Kore; ma queste divinità non conservarono, come altre il cui culto erasi propagato a Roma, il loro nome greco, ma furono identificate con le divinità indigene, rispondenti alla medesima concezione religiosa; onde il celebre tempio ad esse dedicato nel 493 av. Cr. ebbe il nome ufficiale di *aedes Cereris Liberi Liberaeque*.

A noi importa osservare che già il riferimento ai li-

Digitized by Google

Alla rapida diffusione dei culti orgiastici italioti, Roma aveva cercato di porre un argine col celebre *Senatusconsultum de Bacchanalibus* (186 av. Cr.); ma la repressione non era valsa a rendere sterili i semi diffusi dalla nuova religione; e quando, negli ultimi anni della Repubblica, la società romana era travagliata dalle vicende crudeli delle condizioni politiche e sociali, dalle continue guerre ed atrocità, crebbe — nella angosciosa incertezza della vita, dei beni terreni e di tutto — l'aspirazione a quella pace che solo in un'altra vita poteva ritrovarsi, il bisogno di quella fede che lasciava concepire le più dolci speranze nell'eternità: crebbe, e divenne meno ardente ma più sincera, l'inclinazione delle anime al misticismo. Dall'Oriente e dall'Egitto, aperti alle armi e all'impero di Roma, cominciavano a penetrare nell'Urbe e nell' Italia culti arcani, nel cui esercizio i neofiti trovavan conforto alle ingiustizie e al dubbio tormentoso della vita (1). Pensatori e poeti accoglievano e divulgavano le dottrine religiose — che avevano avuto così larga diffusione nella Magna Grecia, per opera degli Orfici e dei Pitagorici — sulla trasmigrazione delle anime e sul bisogno della loro purificazione, fin che esse non riescissero a liberarsi dalla prigione corporea e a ricongiungersi all' originaria essenza divina; e nel poema, presto diventato popolare fra i Romani, Virgilio aveva anch' egli accolto e diffuso queste dottrine (2). Così quelle anime affaticate si erano aperte, docili e piene di speranza e di fede, alle parole e ai riti che largamente promettevano; e il pensiero della purificazione nella santità del Mistero le avvinse e le esaltò con l' ardore della verace

bri sibillini per l' introduzione del culto della triade greca, accenna all' influenza di Cuma e della Magna Grecia, piuttosto che a quella di Enna in Sicilia, come affermava una tarda tradizione. Sappiamo, infatti, che le sacerdotesse per i riti sacri di Cerere furono chiamate da Napoli e da Velia, e che in Campania era in grande fiore non solo il culto di Demeter, ma quello anche di Dionysos. Vedi le fonti epigrafiche e letterarie addotte dal Wissowa, *Religion und Kultus der Roemer*, 2ª ediz., pag. 298.

Ma documento fra tutti di gran lunga più importante è l' iscrizione cumana — rimasta ignota, a quanto sembra, al Wissowa — nella quale abbiamo la più eloquente testimonianza del fatto che esistevano a Cuma, già nei primi decennî del secolo quinto, non solo il culto di Dionysos, ma anche un θίασος di iniziati, e quindi speciali riti dionisiaci con impronta assai probabilmente orfica: alludo alla stele di un sepolcreto esclusivamente riservato al seppellimento dei βεβαγγευμένοι, degl' iniziati, cioè, ai misteri dionisiaci: Sogliano, in *Notizie Scavi* 1906, p. 377 ss.; Comparetti, *Laminette orfiche*, p. 47 ss.; Haussoullier, in *Revue de philol.* II, 1906, p. 141 s. Era naturale che al culto di Liber, più ancora che a quello di Ceres, si andassero sovrapponendo riti orgiastici, che preludevano alla grande diffusione dei riti orfici, contro la quale lo Stato si oppose violentemente col *S. C. de Bacchanalibus* [186 av. Cr. - Liv. XXXIX, 8-19; *C. I. L.* I, 196 (X, 104)].

Nonostante la severa repressione, il culto orgiastico di Liber-Dionysos continuò ad avere proseliti; e sappiamo anche da una notizia di Servio (*ad Verg. Ecl.* V, 29) che Cesare aveva introdotto a Roma un nuovo culto di Dionysos, probabilmente orientale. Numerose iscrizioni dimostrano poi la diffusione dei riti dionisiaci in Italia. Vedi l'articolo su *Liber* del Wissowa, in Roscher, *Lexikon* II, 2, 2021 ss., e cfr. *Religion u. Kultus der Roemer*, p. 303.

(1) È noto che la penetrazione delle religioni orientali in Italia comincia nell' ultimo secolo della Repubblica, per raggiungere la sua maggiore diffusione nel III secolo dell' Impero. Sull' ampia materia, vedi principalmente Fr. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, 2ª ediz., Paris, 1909. Cfr. Wissowa, *op. cit.*, p. 63 ss. e p. 348 ss.

(2) Che l' insieme della *Nekyia* nell' Eneide (rileggi, per le idee di Virgilio sulla purificazione delle anime, i versi del libro VI, 725-751) sia inspirato a dottrine orfico-pitagoriche, non è da mettere in dubbio; e la derivazione immediata di alcuni luoghi del poema da carmi orfici è stata già sicuramente dimostrata. Vedi, per tali questioni, Pascal, *Credenze d' Oltretomba* II, p. 153-160 (ivi la bibliografia).

Digitized by Google

religione dionisiaca, « la sola—come bene osserva il Comparetti (*Lamin. orf.* pag. VII)—che nel così detto paganesimo meriti questo nome, secondo che oggi l'intendiamo, tutto il resto, fuori dei misteri, non essendo che mito e culto. »

Non può, quindi, arrecar sorpresa, se nella laminetta orfica di Cecilia Secundina, che è del primo, o forse anche del secondo secolo dell'èra volgare, si ritrovino le stesse formule e l'allusione alla stessa dottrina, che in quelle di Thurii e di Petelia, che sono di circa cinque secoli più antiche; come non è da maravigliare, se — in tali condizioni di fede e di sentimenti religiosi della società romana nei primi tempi imperiali (1) — il ricco pompeiano abbia voluto riprodotte sulle pareti del triclinio le rappresentazioni sacre dei Misteri.

Ma perché nel triclinio? Se noi comprendiamo, subito e senza stento, il motivo per il quale nelle lunette del Sepolcro dei Nasoni, il pittore ha rappresentato Hermes che conduce l'anima al cospetto di Hades e di Persefone, ed altri soggetti di sicuro carattere orfico, relativi alla vita beata d'oltretomba, – non possiamo, d'altro canto, credere che la scelta del triclinio sia stata casuale, o imposta dal desiderio di veder più riccamente decorata la parte migliore della casa.

Il signore della Villa non era certo di quegli uomini—come tanti ne' tempi suoi — i quali, volgendo il pensiero alla brevità della vita e al nulla eterno della morte, ne traevano incitamento a godere intensamente il giorno che fugge e che non torna; egli non doveva essere simile a Trimalcione che, additando figure di scheletri, quali solevan mostrarsi nei triclini, eccitava i convitati a godere; né a quel suo concittadino—possessore

---

(1) Per Pompei così impregnata della civiltà greco-ellenistica, dovremmo veramente tener conto anche di altri elementi. Abbiamo accennato alla diffusione del culto di Demeter e Dionysos in Campania già nel secolo quinto. (Nell' età romana, a Puteoli, esisteva un *thiasus Placidianus*, del quale facevan parte *sacerdotes orgiophantae: C. I. L.* X, 1583 1585). Come il culto di Serapide e di Iside — quest' ultimo esisteva a Pompei fin dal secolo II av. Cr. (vedi A. Sogliano, *La popolaz. di Pompei*, in *Atti dell' Accademia Pontaniana*, vol. XLI, p. 9 dell'estr.) – anche quello di Dionysos potrebbe aver risentito le influenze della civiltà e della religione di Alessandria, dove, come prima abbiamo osservato (pag. 50), il culto orgiastico di Dionysos aveva assunto grande importanza sotto il regno dei Tolemei.

Cosicchè a Pompei avrebbero potuto incontrarsi e fondersi le correnti religiose antichissime della Campania e quelle dell' Egitto; ma la nostra congettura non è, che io mi sappia, avvalorata dai documenti specialmente epigrafici, non essendosi trovata, finora almeno, alcuna iscrizione che ci parli di un culto ufficiale e pubblico di Dionysos-Liber, nè dell' esistenza di speciali *thiasoi* o di altri riti bacchici a Pompei. Le numerose pitture di soggetto dionisiaco o quelle con rappresentazioni di Orfeo tra le belve e simili, non sono documenti sicuri per l' esistenza di questi culti dei quali parliamo. Alle relazioni di Isis con Dionysos (identificato con Osiris), dobbiamo certamente se Popidius Ampliatus aveva dedicato la statuetta di Bacco (Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 542, fig. 280 c; *Guida Ruesch*, n. 927). Del culto *privato* di Bacco abbiamo testimonianza in una cappella domestica (A. Mau, *Pompeji*², p. 436); e, meglio ancora, in una « epigrafe votiva su piccola lastra di marmo incastrata nella fronte di un'aretta in muratura costruita sul pluteo del peristilio di una Villa romana in contrada Pisanella (Boscoreale). L' epigrafe inedita così dice:

N · POPIDIVS
FLORVS
VEN · LIB · HERC ·

La integrazione *Ven[eri]*, *Lib[ero]*, *Herc[uli]* mi pare evidente. L' iscrizione sarà pubblicata dall'Ispettore Dr. M. Della Corte ». Devo questa notizia al collega ed amico A. Sogliano, che qui ringrazio.

Il nome del dedicante e l'accoppiamento delle tre divinità daranno, certamente, occasione a buone osservazioni.

Digitized by Google

della ricca villa sui declivi del monte sterminatore — cui piacquer gli scheletri effigiati nelle stesse coppe argentee dalle quali si beveva l'oblio delle cure mordaci (1).

Non dunque dilettose immagini e liete storie d'amore sulle pareti del suo triclinio, né figure che, evocando l'imminenza della Morte inesorabile, eccitassero alla voluttà acre della vita; — ma le sante immagini del Mistero. Con esse voleva dire l'ignoto seguace della religione dionisiaca, che breve e passeggero è il diletto del triclinio, che solo agl' iniziati sarebbe stata concessa la gioia eterna dei divini conviti negli Elisi. Al gaudio breve e fallace — questo dovevan rammentare le sacre storie dipinte — preferite, mercé la santità del mistico rito lustrale, la beatitudine che non sa il tramonto; alle rose caduche, i fiori immortali che cingon le tempia degli uomini puri, chiamati al convito, sempre festoso ed eterno, nelle profondità sacre dello Hades; — all'ebrezza di un'ora fugace, l'estasi di un'eterna ebrezza: μέθη αἰώνιος! (2).

E quel giovine Satiro che si protende dallo sfondo della parete, e ficca ancora lo sguardo sui visitatori del deserto triclinio, mostrava ai convitati la maschera silenica, quasi per ammonire, con le voci stesse dei sapienti e dei poeti, inspirati alle dottrine orfiche: chiamati voi siete a recitar la parte troppo breve sulla scena della vita, e ancora altre vite vi attendono e altri dolori, sino alla rigenerazione sacra, alla rinascita ultima ed eterna: — voi siete immagini vane e lieve ombra, siete il sogno di un' ombra che fugge! (3).

---

(1) Anche questo è un argomento ch' io devo qui toccare di sfuggita. Sono, come è noto, numerosi i luoghi di poeti greci e romani e le iscrizioni funerarie, dove è ripetuto, con varietà di forme, ma con intento unico, il concetto di godere la vita, fin che si ha vita (*vive dum vivis: C. I. L.* VI, 30103 = Bücheler, *Carm. epigr.*, 190). E a questi sentimenti di un facile scetticismo si deve anche l' uso della rappresentazione degli scheletri, specialmente negli stessi *pocula* del convito.

I luoghi degli scrittori e i monumenti raccolse, con dottrina elegantissima, E. Caetani-Lovatelli, *Thanatos*, in *Scritti vari*, Roma, 1898. Vedi anche Pascal, *op. cit.*, I, p. 19 ss.

Oltre le celebri tazze d' argento della Villa pompeiana di Boscoreale, ricordate nel testo (pubblic. da Héron de Villefosse, in *Monuments Piot* V, 1901, p. 223 ss. tav. VII e VIII), merita di esser ricordato un *kantharos* di terracotta smaltata con rilievi rappresentanti scheletri appoggiati a tirsi, danzanti in attitudine « orgiastica », pubblicato da E. Pottier, in *Revue archéologique* 1903, I, p. 12 ss..

(2) Ho parafrasato alcuni dei luoghi più espressivi sul convito degl' iniziati negli Elisi. Vedi Aristoph. fragm. apd. Kock, *Comic. attic. fragm.* I, 517; [Platon.], *Axiochos*, 372; Platon. *Polit.* 363 c, (Abel, *Orphica*, fr. 227), dove, appunto, si parla della *eterna ebrezza*, μέθη αἰώνιος, che allieterà tutta l'esistenza dei beati, coronati di fiori nei conviti dello Hades. La menzione di queste corone, come premio agognato dagl' iniziati, trovasi anche in una laminetta orfica di Thurii, ammettendo la interpetrazione datane dal Comparetti, *op. cit.* p. 27, n. 2.

(3) Al simbolismo della maschera abbiamo già fatto un accenno (sopra, pag. 72). — Molte maschere, di carattere certamente simbolico, adornavano i carri della pompa dionisiaca di Tolemeo Filadelfo (Athen. *Deipnos.*, V, 198). Si noti che nei rilievi sepolcrali le « maschere gittate a terra vogliono significare che il dramma della vita è finito » (E. Caetani-Lovatelli, *Antichi Monum. illustr.*, pag. 212); e si aggiunga che piccole maschere fittili erano spesso deposte accanto ai morti. È facile riconoscere l' influenza orfica in questo rito funebre; tanto più se si pensi che la maschera è anche rappresentata, insieme col simbolo principale della catarsi orfica, col *liknon*, in una pittura della Casa dei Vettii (Sogliano, in *Monum. dei Linc.* VIII, 310), e in un rilievo ellenistico, ora a Verona (Schreiber, *Hellenist. Reliefbild.*, tav. CI).

Dal concetto degli orfici, che gli uomini non siano che ombre nella vita terrena, derivano le desolate sentenze di Pindaro (*Pyth.* VIII, 95 [Christ]) e di Sofocle (*Aiax*, v. 125 s.), da me parafrasate nel testo.

Digitized by Google

EPIMETRON

Se tali voci si levavano intorno a me, nel silenzio della Villa dei Misteri, dopo che io ne avevo lungamente interrogato le pitture, il pensiero, libero da quelle sensazioni che l' Arte fa vibrare nelle anime non chiuse al linguaggio delle forme evocatrici di fantasmi, tornava alla severa indagine che sola può permetterci di comprendere le ragioni storiche dei monumenti antichi. Come mai, dunque, l'Arte avrebbe potuto esprimere con le immagini ciò che non era lecito conoscere se non ai soli iniziati?

Certamente la parte più secreta, i riti più occulti e tenebrosi — τὰ ἀπορρητότερα — non potevano formar soggetto di rappresentazioni figurate; ma non così le azioni mistiche iniziali e preparatorie, e i riti che si compivano alla piena luce del sole, non così le leggende ieratiche tradizionali.

E per fortuna, sfogliando, con l' attenzione rivolta a questo fine, gli autori greci di tarda età (tanto noi dobbiamo, per la conoscenza della religione antica, alle opere polemiche dei Padri della Chiesa e dei primi scrittori cristiani!), io credo di aver ritrovato e di poter qui addurre una testimonianza preziosa, come quella che è di conforto non tenue alla mia congettura, di per sé stessa verisimile, sulla reale esistenza di originarie opere d'arte rappresentanti personaggi ed atti dei Misteri, dalle quali derivano, per esempio, i rilievi con la iniziazione de Herakles, le pitture della *Domus aurea* e quelle, principalmente, del grande triclinio nella Villa pompeiana.

Sappiamo, infatti, per una notizia di Plutarco, conservataci da Santo Ippolito, che questi più antichi prototipi potevano vedersi dipinti sulle pareti di quelli stessi santuarî, nei quali i riti dei Misteri si celebravano. Ma il luogo ha tale importanza per la nostra ricerca, ed è così lontano dalla memoria recente di archeologi e filologi, che sembrami opportuno esaminarlo qui partitamente (1).

La dottrina della setta gnostica dei Sethiani concorda, secondo l'opinione di Ippolito (V, 20 = p. 144 Miller), con quella degli antichi θεολόγοι, Museo, Lino e di quell'Orfeo,

---

(1) È noto che dell'opera di S. Ippolito — κατὰ πασῶν αἱρέσεων ἔλεγχος: cfr. Euseb. *Hist. eccl.* VI, 22 — avevamo il solo primo libro, col titolo di Φιλοσοφούμενα attribuito ad Origene; e che gli altri libri (non è chiaro se ininterrottamente dal II al X, o dal IV al X) esistono soltanto in un codice scoperto in Grecia nel 1842, ed ora conservato a Parigi. Il fatto che di questi libri abbiamo un codice unico, e corrotto per numerosissimi errori e per non poche lacune, rende assai difficile l' esegesi di alcuni luoghi, e, pur troppo, anche di quello al quale è ora maggiormente rivolta la nostra attenzione. (l. V, 20: ediz. Miller, p. 144; Dunker e Schneidewin, p. 208 s.; Cruice, p. 218 s.). Su di esso vedi l'articolo di F. G. Schneidewin, in *Götting. gelehrt. Nachrichten*, 1852, p. 95 ss; e di B. ten Brink, in *Mnemosyne* II, 1853, p. 383 ss.

Digitized by Google

il quale, principalmente, insegnò le iniziazioni e i Misteri, e ne' cui « canti Bacchici » (ἐν τοῖς Βακχικοῖς τοῦ Ὀρφέως) sono esposte teorie sulla generazione non diverse che quelle dei Sethiani. Codesti insegnamenti sacri furono tramandati agli uomini, prima ancora della istituzione dei Misteri eleusinî, in Fliunte dell'Attica (*sic!*), dove si celebravano le più antiche « orgie » sacre della Grande Madre. Ivi c'è un portico, nel quale può vedersi, fino ad oggi, dipinta una rappresentazione di tutte le cose sopra esposte; e vi è, fra le molte altre figure, un vecchio calvo, alato, « itifallico », che insegue una donna fuggente, di colorito « cianeo ». Sulla figura del vecchio è scritto: « φάος ῥυέντης »; su quella della donna: « περεηφικολα » (*sic!*).

Devo qui tralasciare di occuparmi dei commenti di carattere filosofico che lo stesso Ippolito aggiunge, ma che non valgono, però, a rendere meno oscure sia la misteriosa pittura, che le strane parole delle inscrizioni, arrivateci disgraziatamente corrotte (1). Fonte di Ippolito, da lui stesso citata, è un' opera perduta di Plutarco, nella quale, verisimilmente, era descritta l'intera rappresentazione figurata, come può arguirsi dalle stesse parole del testo qui parafrasato. Lo scrittore, però, si contenta di estrarre dalla descrizione plutarchiana il breve cenno sulle due figure, il cui significato egli pone in relazione con le dottrine dei Sethiani (2).

Il santuario, nel quale vedevansi affrescate le misteriose pitture, era, quasi certamente, nel *demos* attico di Phlya, nome derivato da φλύω, che allude, con evidenza, alla fertilità del suolo: onde i numerosi culti, che ivi si celebravano, alle divinità della Natura e principalmente a Gaia, alla Terra, cioè, madre feconda, venerata con l'appella-

---

(1) Credo necessario metter sott' occhio le stesse parole del testo, perchè meglio se ne possono dedurre le conclusioni possibili per il nostro argomento: τετέλεσται δὲ ταῦτα καὶ παραδέδοται ἀνθρώποις, πρὸ τῆς Κελεοῦ καὶ Τριπτολέμου καὶ Δήμητρος καὶ Κόρης καὶ Διονύσου ἐν Ἐλευσῖνι τελετῆς, ἐν Φλιοῦντι τῆς Ἀττικῆς (*a*). Πρὸ γὰρ τῶν Ἐλευσινίων μυστηρίων ἔστιν ἐν τῇ Φλιοῦντι τῆς λεγομένης Μεγάλης ὄργια. Ἔστι δὲ παστὰς ἐν αὐτῇ, ἐπὶ δὲ τῆς παστάδος ἐγγέγραπται μέχρι σήμερον ἡ πάντων τῶν εἰρημένων λόγων ἰδέα. Πολλὰ μὲν οὖν ἐστὶ τὰ ἐπὶ τῆς παστάδος ἐκείνης ἐγγεγραμμένα, περὶ ὧν καὶ Πλούταρχος ποιεῖται λόγους ἐν ταῖς πρὸς Ἐμπεδοκλέα δέκα βίβλοις. Ἔστι δὲ ἐν τοῖς πλείοσι (*b*) καὶ πρεσβύτης τις ἐγγεγραμμένος πολιός, πτερωτός, ἐντεταμένην ἔχων τὴν αἰσχύνην, γυναῖκα ἀποφεύγουσαν διώκων κυανοειδῆ. (*c*) Ἐπιγέγραπται δὲ ἐπὶ τοῦ πρεσβύτου· φ ά ο ς ῥ υ έ ν τ η ς, ἐπὶ δὲ τῆς γυναικός· π ε ρ ε η φ ι κ ό λ α. Ἔοικε δὲ εἶναι κατὰ τῶν Σηθιανῶν λόγον ὁ φ ά ο ς ῥ υ έ ν τ η ς τὸ φῶς, τὸ δὲ σκοτεινὸν ὕδωρ ἡ φ ι κ ό λ α, τὸ δὲ ἐν μέσῳ τούτων διάστημα ἁρμονία πνεύματος μεταξὺ τεταγμένου· Τὸ δὲ ὄνομα τοῦ φάος ῥυέντου τὴν ῥύσιν ἄνωθεν τοῦ φωτός, ὡς λέγουσι, δηλοῖ κάτω. Ὥστε εὐλόγως ἄν τις εἴποι τοὺς Σηθιανοὺς ἐγγύς που τελεῖν παρ' αὐτοῖς τὰ τῆς Μεγάλης Φλοιᾶς ὄργια. (*d*) κ. τ. λ.

(*a*) ἐν Φλοιοῦντι τ. Ἀττ. *cod.* — Φλυῆσιν ο Φλυῇ ο Φλυᾷ τ. Ἀ. già lo Schneidewin, *l. cit.*, che poi nell' edizione accolse ἐν Φλιοῦντι τ. Ἀ., attribuendo l'errore allo stesso Ippolito. — Φλυείᾳ τ. Ἀ., il Brink, *l. cit.* — Φλιοῦντι τῆς Ἀχαΐας, il Meineke, *Vind. Strabon.*, p. 242. — (*b*) πυλεῶσι corressero il Miller e il Cruice, come per precisare la parte del tempio, il portico, nella quale gli affreschi erano dipinti; ma la parola credo debba riferirsi a ciò che precede: π ο λ λ ὰ μὲν οὖν ἐστί κ. τ. λ. — (*c*) κυνοειδῆ *cod.*; si pensi, però, che le figure di colorito « cianeo » sono proprie di codeste rappresentazioni di esseri fantastici, specialmente dell' oltretomba (figura del *daimon* Eurynomos, nella Nekyia di Polignoto: Paus. X, 28, 7. Figure di *daimones* negli affreschi delle tombe etrusche) — (*d*) τὰ τ. μεγ. Φλοιᾶς ἰονόργια, *cod.* — τὰ τ. μεγ. θεᾶς Φλυᾶς Φλυῆσιν ὄργια, Brink, *l. cit.* — τὰ τ. Μεγάλης Φλυῆσιν ὄργια, Schneidewin-Dunker.

(2) L' opera di Plutarco, citata da Ippolito, come già riconobbe il Miller, è quella, ora perduta, menzionata nel catalogo di Lamprias (Fabricius, *Biblioth. graeca* V, p. 160: εἰς Ἐμπεδοκλέα περὶ τῆς ε' οὐσίας βιβλία ε'). A Plutarco dev' esser riferito il μέχρι σήμερον, penetrato nel testo di Ippolito, poichè non sembra verisimile che questi abbia veduto le pitture.

Digitized by Google

tivo di Grande Dea. Ma sembra che nel nostro testo il nome più noto, Fliunte del Peloponneso, abbia attratto quello meno noto del *demos* attico, non sappiamo se per ignoranza dello stesso Ippolito o per errore dello scriba. Accanto al nome errato della città, è rimasto, però, come sicuro indizio, quello della regione: τῆς Ἀττικῆς (1).

Che in un luogo consacrato, da tempi antichissimi, al culto delle forze fecondatrici della Terra, con il quale, come abbiamo avuto occasione di osservare, si ricollegano tutte le religioni dei Misteri, possano esser venuti in onore riti e divinità degli Orfici, è, già di per sé, congettura molto probabile, anzi necessaria. Ma il contesto delle parole di Ippolito, il quale prende le mosse, appunto, dalle dottrine orfiche, e l'iscrizione apposta ad una delle figure dipinte, dànno alla congettura tutto il valore di un fatto provato. Infatti, al cenno descrittivo della figura del vecchio calvo, alato ed itifallico, e alle stesse parole dell'iscrizione, quantunque alterate, posson servire di opportuno commento questi versi di un inno orfico a Protógonos-Phanes:

πάντῃ δινηθεὶς πτερύγων ῥιπαῖς κατὰ κόσμον
λαμπρὸν ἄγων φάος ἁγνὸν, ἀφ' οὗ σε Φάνητα κικλήσκω
ἠδὲ Πρίηπον ἄνακτα κ. τ. λ.

Io credo, perciò, assai probabile che l'iscrizione dicesse originariamente: Φάνης ῥυείς. Ma, ad ogni modo, sembra molto chiara — è, anzi, evidente ed indiscutibile — la designazione della principale e più caratteristica divinità della teogonia orfica, anche se nel testo si voglia lasciare la parola φάος, poichè il concetto di « luce » è insito nel nome, nella natura e nelle origini stesse di Phanes (2).

Più difficile, invece, riesce restituire il nome o i nomi che si celano sotto la parola, evidentemente corrotta, περεηρικολα, la quale era inscritta accanto alla figura della donna fuggente. Forse è lecito chieder soccorso allo stesso testo, poichè ivi, poco più innanzi, si accenna ai Misteri Μεγάλης Φλοιᾶς, e noi sappiamo da Esichio che Kore era anche chiamata con questo nome Φλοιά, derivato evidentemente dallo stesso concetto di germinazione (si pensi al latino *Flora*), al quale abbiamo sopra accennato, parlando del *demos* attico di Phlya. Quindi io non credo del tutto infondata la congettura del Brink, che vede nelle strane lettere le tracce del nome Περσεφόνη, congiunto col soprannome di Φλοιά o Φλυά (3).

Se la perdita dell'opera di Plutarco e le condizioni disgraziate nelle quali il testo di Ippolito ci è arrivato, nell'unico codice copiato da uno scriba ignorante e disattento,

(1) Per i culti nel *demos* attico di Phlya o Phlycia (Steph. Byz. *ad voc.* Φλυεῖς· δῆμος τῆς Κεκροπίδος φυλῆς. κ. τ. λ.), vedi Pausan. I, 31, 2 (cfr. IV, 1, 5). Cfr. l'ediz. di Hitzig-Blümner, vol. I, 1, p. 330; e Roscher, *Lexikon* III, 2, p. 2382, *ad voc.* « Phleon », con i luoghi ivi citati per l'etimologia del nome.

(2) *Hymn. orph.* VI, v. 7 s. (Abel, p. 60 s.), e cfr. Brink, *l. cit.* a pag. 99, n. 1. Su Phanes divinità orfica, vedi l'ampia e fondamentale trattazione del Lobeck, *Aglaophamus*, p. 478 ss.; e cfr. Roscher, *Lexikon* III, 2, 2250 ss. (Gruppe). Per le relazioni col nome e col concetto di luce, *ibd.* p. 2255. Il Gruppe non conosce rappresentazioni figurate di Phanes, e pare gli sia sfuggito il luogo di Ippolito.

(3) Vedi Brink, *l. s. cit.*, e cfr. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 402.

Digitized by Google

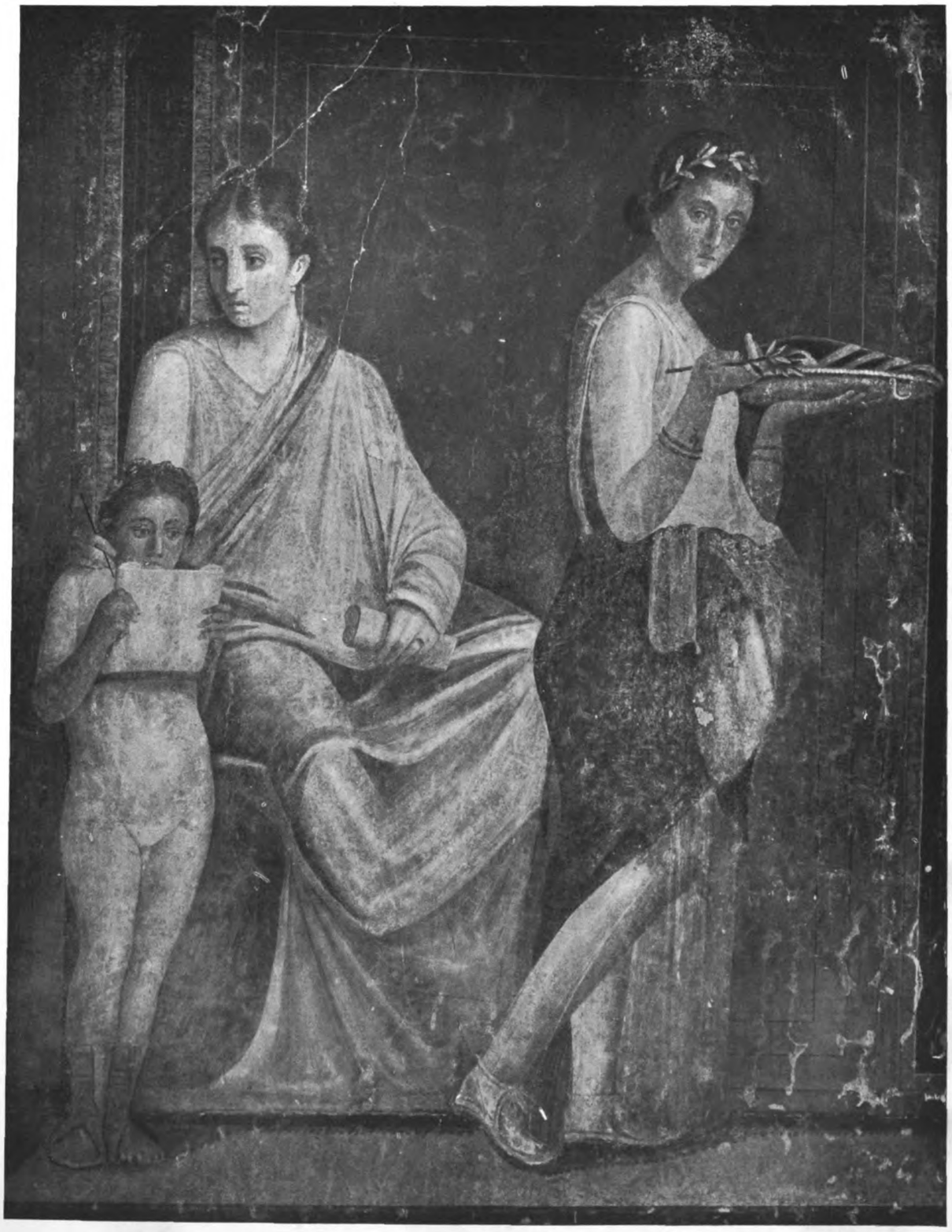
non ci consentono più precise dichiarazioni, è certo, però, che le pitture del santuario di Phlya erano inspirate a leggende orfiche; e non sembrerà quindi congettura inverisimile che il prototipo, da cui derivano le pitture della Villa dei Misteri, possa essere stato uno di quei grandi affreschi di carattere sacro, nei quali l'arte assolveva il suo cómpito in servigio della religione (1).

Roma, nella primavera del 1914.

---

(1) Per gl'influssi della religione dei Misteri nell'arte, il ricordo più antico lo troviamo nella Nekyia di Polignoto (vedi Dieterich, *Nekyia*, 2.ª ediz., p. 69; Olivieri, *op. cit.*, p. 38). Tralascio, ad arte, ogni accenno alla esegesi, dirò così, mistica delle pitture vascolari, specialmente italiote; poichè intendo che questi miei *Contributi* rimangano sul terreno assai meno labile e lubrico — e in certi punti, anzi, solido e sicuro — delle rappresentazioni figurate di leggende ieratiche o di riti che realmente compivansi, ma che l'artista ha trasportato nel campo lontano del mito. Soggetti e motivi molteplici di queste rappresentazioni di riti sia orfici sia di altre religioni specialmente orientali si trasfondono poi nelle pitture delle catacombe e nei rilievi della più antica scultura cristiana. Monumento insigne di un periodo di transizione sono gli affreschi della Tomba di Vibia, così pieni di elementi orfici (Garrucci, *Storia dell' Arte cristiana* VI, p. 171 ss., tav. 493; Maas, *Orpheus*, p. 207 ss., fig. a p. 216).

Digitized by Google



TAV. I — DIONYSOS APPRENDE A LEGGERE IL RITUALE DEI MISTERI

— Dalle pitture nella Villa pompeiana del Fondo Gargiulo —

Digitized by Google

TAV. II — DIONYSOS MYSTES E IL SACRIFIZIO LUSTRALE

— Dalle pitture nella Villa pompeiana del Fondo Gargiulo

(Parti A e B nella pianta del triclinio)

Digitized by Google

TAV. III — IL THIASOS - DIONYSOS E KORE

— *Dalle pitture nella Villa pompeiana del Fondo Gargiulo*

(Parti C e D nella pianta del triclinio)

Digitized by Google

TAV. IV — LO SVELAMENTO DEL LIKNON - LA DANZA CATARTICA

— Dalle pitture nella Villa pompeiana del Fondo Gargiulo —

(Parti E e F nella pianta del triclinio)

Digitized by Google